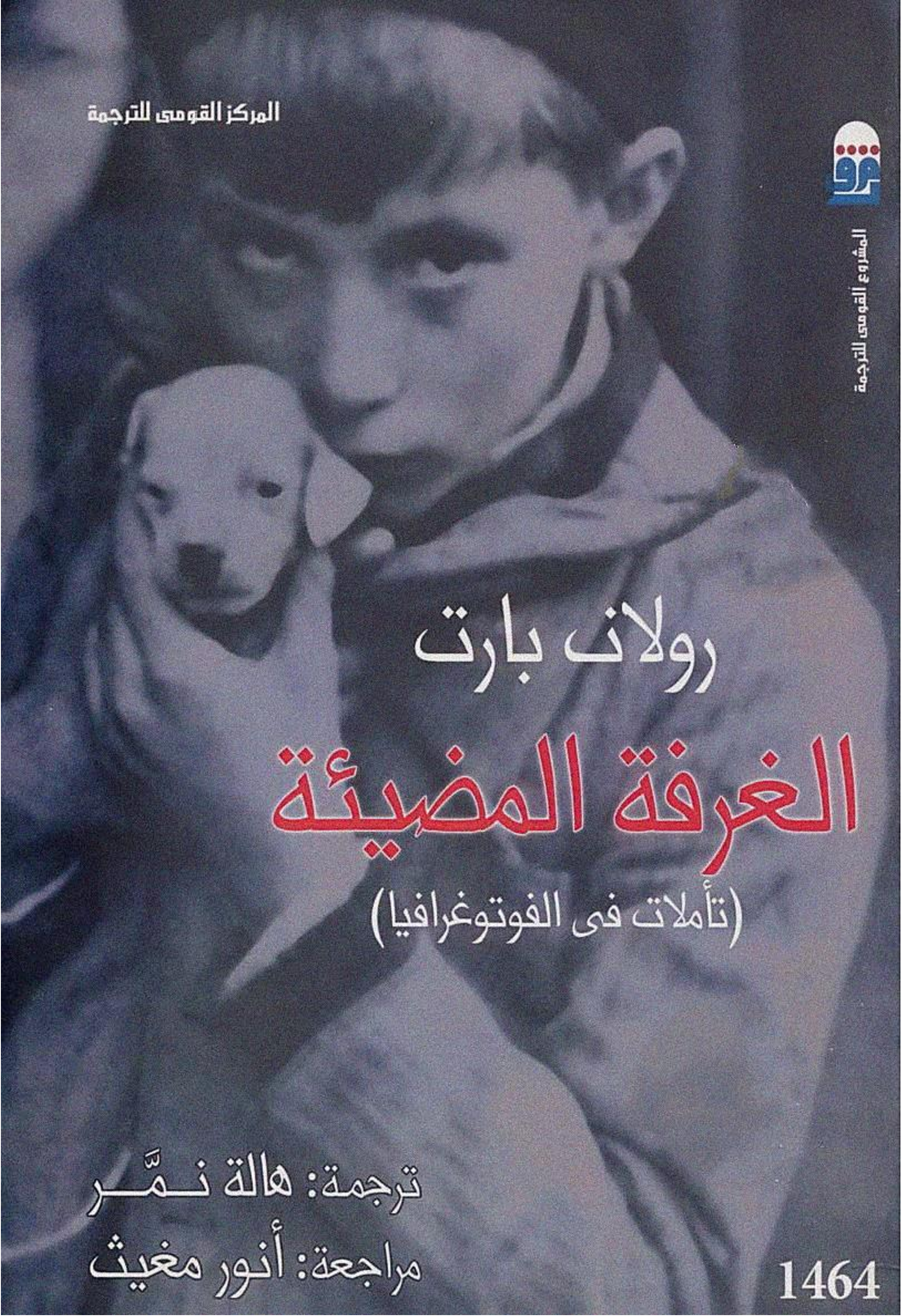


المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

رولان بارت

الغرفة المضيئة

(تأملات فى الفوتوغرافيا)

ترجمة: هالة نمَّر

مراجعة: أنور مغيث

1464

الغرفة المضيئة

رولان بارت

ترجمـة : هالة نمًر

مراجعة : أنور مغيث

2010

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1464
- الغرفة المضيئة
- رولان بارت
- هالة نمّر
- أنور مغيث
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

La Chambre Claire

Par: Roland Barthes

© Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بارت ، رولان .
الغرفة المضيئة / تأليف : رولان بارت ،
ترجمة : هالة نمّر ، مراجعة : أنور مغيث .
ط١ - القاهرة ، المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
١٢٠ ص ، ٢٤ سم
١ - القصص الفرنسية .
(أ) نمر ، هالة (مترجم) .
(ب) مغيث ، أنور (مراجع)
(جـ) العنوان ٨٤٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٥٣٧٩
الترقيم الدولى 978-977-479-956-8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

الفهرس

1- خصوصية الصورة 9

2- الصورة خارج التصنيف 9

3- العاطفة: نقطة انطلاق 13

4- المصوِّر والمجال والمشاهد 14

5- الشخص موضوع الصورة 15

6- المشاهد: فوضوية المذاقات 19

7- مغامرة الفوتوغرافيا 22

8- فينومينولوجيا طليقة 23

9- ازدواجية 24

10- الستوديوم والبونكتوم 27

11- الستوديوم 29

12- إعلام.................... 30

13- تلوين 32

14- مباغتة 33

15- إفصاح 36

16- الترغيب 39

17- الصورة المتوحّدة 41

18- تزامن الستوديوم والبونكتوم 42

19- البونكتوم: ملمح جزئى 43

20- ملمح لا إرادى 48

21- كشف 49

22- بعد فوات الأوان والصمت 51

23- حقل معتم 55

24- استدراك 59

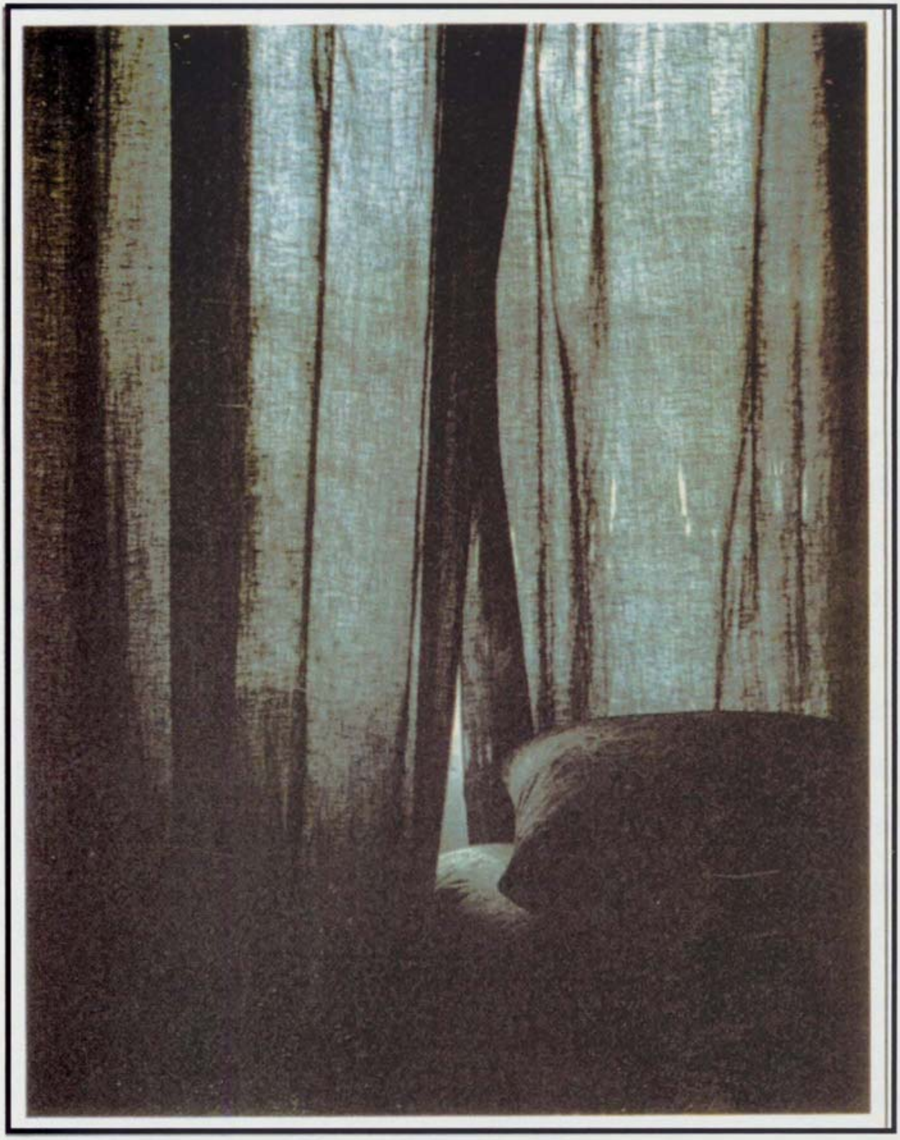
25- "في ليلة"	60
26- التاريخ انفصال	61
27- تعرُّف	62
28- صورة حديقة الشتاء	64
29- الفتاة الصغيرة	67
30- أريان	68
31- العائلة والأم	69
32- " ذلك - كان - موجودا "	71
33- وضع الجسد أمام الكاميرا	72
34 - الأشعة المنيرة واللون	74
35- الدهشة	76
36- التوثيق	79
37- الركود	82
38 - الموت المسطّح	85
39-الزمن بونكتوم	78
40- الخاص/ العام	89
41- استقصاء	91
42- التشابه	92
43- النَسَب	94
44- الغرفة المضيئة	96
45- السيماء	97
46- النظرة	100
47- جنون وشفقة	104
48- ترويض الفوتوغرافيا	106

رولان بارت

الغرفة المضيئة

(تأملات في الفوتوغرافيا)

إجلالاً لخيال سارتر



دانیال بودینیه Daniel Boudinet:

بولاروید، ۱۹۷۹

- ١ -

منذ زمن طويل، عثرت فى يوم على صورة فوتوغرافية لجيروم **Jérôme**، الأخ الأصغر لنابليون، التقطت له عام (١٨٥٢). قلت لنفسى آنذاك، بدهشة لم أستطع أبداً التخفيف من حدتها منذ ذلك الحين: "إنى أرى العيون التى رأت الإمبراطور". كنت أتكلم أحياناً عن هذه الدهشة، ولكن لما لم يبد أن أحداً يشاركنى إياها، ولا حتى يدركها، فقد نسيتها (الحياة تتكون من تلك اللحظات الصغيرة من الشعور بالوحدة). نحا اهتمامى بالفوتوغرافيا منحى ثقافياً. قررت أننى أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر من السينما، رغم أننى لم أتمكن حينها من الفصل بينهما. ألحّ هذا السؤال، استولت علىَّ رغبة "وجودية" حيال الفوتوغرافيا: أردت أن أعرف مهما كلفنى الأمر ما الفوتوغرافيا "فى حد ذاتها"، ما الملامح الأساسية التى تميزها عن عالم الصور. ما كانت تعنيه تلك الرغبة بالنسبة لى هو أننى، على الرغم من الشواهد التى تبلورها التكنولوجيا والممارسة التطبيقية، ورغم انتشارها المعاصر الهائل، فلم أكن واثقًا من أن الفوتوغرافيا موجودة وأن لديها "عبقريتها" الخاصة بها.

- ٢ -

من يستطيع إرشادى؟

منذ الخطوة الأولى، الخاصة بالتصنيف والفوتوغرافيا تتملص (لابد من التصنيف، وعرض عيِّنات، لو أردنا إنشاء سجل ما). مختلف التصنيفات التى نخضعها لها هى

فى الحقيقة إما إمبريقية (محترفون/ هواة)، أو بلاغية (مناظر طبيعية، أشياء، بورتريهات، عراة)، أو جمالية (واقعية، تصويرية). وهى على أى حال خارج الموضوع، بدون علاقة بماهيته، التى لا يمكن أن تكون (لو وجدت) سوى الجديد التى هى بمثابة إعلان عنه؛ لأن هذه التصنيفات يمكن أن تطبق على أشكال أخرى، قديمة، من التمثيل. يقال إن الفوتوغرافيا لا تخضع للتصنيف، لذا أتساءل عما تستند عليه هذه الفوضى.

أول شيء وجدته هو أن ما تنسخه الصورة الفوتوغرافية إلى ما لا نهاية لم يحدث إلاّ مرة واحدة: إنها تكرر ميكانيكيًا ما لا يمكن أن يتكرر وجوديًا. فى الصورة، لا يَعْبُر الحدث مطلقًا نحو شيء آخر: تعيد الصورة دائمًا الجزء الذى أحتاجه للكل الذى أراه؛ الصورة هى الخاص المطلق، والعرض الأسمى، باهتة وبشكل ما ساذجة، تلك الصورة (هذه الصورة وليست الصورة)، هى باختصار **"الإدراك الكلى tuché"**[١]، المناسبة، اللقاء، الواقع، بتعبيره الذى لا يكلّ. ولتعيين الواقع، تقول البوذية **sunya**[٢]، **الفراغ**، وأفضل من ذلك تقول tathata[٣] أى **تفرُّد اللحظة**. واقع أن تكون هذا، أن تكون ذاك، أنَ تكون كذلك؛ تعنى تات tat فى اللغة السنسكريتية **"ذلك"**، التى تذكّرنا بحركة الطفل حين يشير إلى شيء ما بإصبعه وينطق بحروف متقطّعة غير مكتملة. توجد الصورة الفوتوغرافية دائمًا على طرف هذه الحركة؛ تقول: هذا، هو ذلك، هو ذاك! لكنها لا تقول شيئًا آخر. لا يمكن أن تتحول الصورة (تُنْطق) فلسفيًا، هى مثقلة بالكامل بالحادث العرضى التى هى بمثابة الغلاف الشفّاف الرقيق له. اعرض صورك الفوتوغرافية على شخص ما؛ سوف يخرج لك صورة على الفور: "أنظر هنا، هذا هو

---

(١) لاكان Lacan ، ٥٣ – ٦٦ (البيانات الكاملة للمراجع مذكورة فى القائمة الموجودة بآخر الكتاب، والأرقام المذكورة تشير إلى الصفحات).

(٢) ذكرت البوذية مفهوم الصفر أى الفراغ أو اللاشيء، الذى يعين الواقع أو يضيف معنى للعمل. (المترجمة)

(٣) آلان واتس Watts، ٨٥ .

أخى. وهناك، ذاك أنا طفل" ... إلخ ليست الصورة سوى ترنيمة متتالية من "انظروا"، "ها هو"؛ تشير إلى نوع من **المواجهة**، ولا تستطيع أن تخرج من هذه اللغة الإشارية الخالصة. ولذلك، بقدر ما هو جائز الحديث عن **صورة**؛ يتراءى لى أنه من غير المحتمل الحديث عن **الفوتوغرافيا**.

لا تتمايز صورة ما، فى الحقيقة، أبدًا عن مرجعيتها (عمَّا تمثله)، أو على الأقل لا تتمايز على الفور أو لكل الناس (هذا ما تفعله أية صورة أخرى، مُعَوَّقة منذ البداية بالصيغة التى يظهر بها موضوعها): إدراك الدال الفوتوغرافى ليس مستحيلاً (يفعلها بعض المحترفين)، ولكن ذلك يتطلب فعلاً لاحقًا من المعرفة أو من التأمل. من طبيعة الفوتوغرافيا أن تتضمّن شيئًا يبدو تحصيل الحاصل (لابد بسهولة من تقبُّل ذلك الاسم العام، الذى لا يحيل فى هذه اللحظة إلا إلى تكرار لا يَمَلُّ من الإمكانات المحتملة): الغليون هو دائمًا غليون، وليس شيئًا آخر. يقال إن الفوتوغرافيا تحمل دائمًا مرجعها معها، كلاهما مدموغان بنفس الجمود العاشق أو الجنائزى، فى قلب عالم دائم الحركة: هما ملتصقان الواحد بالآخر، عضو بعضو، مثل المدان المكبل بجثة فى بعض أشكال التعذيب، أو يتشابهان أيضًا مع أزواج السمك تلك التى تسبح معًا، وكأنه اتحاد فى جماع أبدى (أسماك القرش، أعتقد، كما جاء على لسان ميشليه **Michelet**). تنتمى الصورة الفوتوغرافية إلى تلك الفئة من الأشياء الصحائفية، حيث لا يمكننا فصل الصحيفتين دون تدميرهما: زجاج النافذة والمنظر الطبيعى، ولماذا لا؟ الخير والشر، الرغبة وموضوعها. ازدواجية يمكننا تصورها، ولكن لا يمكننا إدراكها (لم أكن أعرف أيضًا أن ذلك التشبث بأن يكون المَرْجِع حاضرًا دومًا هناك، سوف يظهر الجوهر الذى كنت أبحث عنه).

تجرُّ تلك الحتمية الفوتوغرافيا (لا توجد صورة دون شىء ما أو شخص ما) إلى الفوضى العارمة للأشياء – لكل الأشياء فى العالم. لماذا نختار (نصوِّر) هذا الموضوع، فى تلك اللحظة، دون غيرها؟ لا تخضع الفوتوغرافيا للتصنيف لأنه ليس هناك أى سبب

لوسم هذا الحدث أو ذاك. من الجائز أن الفوتوغرافيا تطمح إلى أن تصبح ذات قيمة، ووثوقًا، ونبلاً مثل العلامة، ممّا يسمح لها بالوصول إلى مكانة اللغة. ولكن حتى يكون هناك علامة، لابد من وجود إشارة؛ ومع حرمان الصور من مبدأ الإشارة، تكون عبارة عن علامات غير راسخة، تتخثر مثل الحليب: أيًّا كان ما تقدمه كى نتأمله ومهما كان نهجها، فالصورة دائمًا لامرئيَّة: فليست هى التى نراها.

باختصار، المَرْجِع يلتحم، وهذا الالتحام الفريد يجعل هناك صعوبة بالغة فى ملائمته للصورة. الكتب التى تبحث فى الفوتوغرافيا، عددها أقل كثيرًا من تلك التى تتناول أى فن آخر، فهى ضحيّة هذه الصعوبة. بعض تلك الكتب تقنيّة؛ ولكى تنجح فى "رؤية" الدال الفوتوغرافى، يلزم تفحصها عن قرب. أمّا الكتب الأخرى فهى تاريخية أو اجتماعية؛ تكون مجبرة لملاحظة الظاهرة الكلية للفوتوغرافيا، أن تتفحصها عن بعد. لقد لاحظت بانزعاج أن أحدًا لم يحدثنى تمامًا عن الصور التى تثير اهتمامى، تلك التى تمنحنى متعةً وانفعالاً. ماذا أفعل بقواعد التكوين لمشهد فوتوغرافى، أو على الطرف الآخر، بالتصوير كطقس عائلى؟ فى كل مرة كنت أقرأ فيها شيئًا عن الفوتوغرافيا، كنت أفكر فى صورة معينة أحبها وكان ذلك يغضبنى، وذلك لأننى لم أكن أرى سوى إحالاتها: الموضوع المنشود والجسد العزيز.

ولكن صوتًا مزعجًا (صوت العلم) كان يقول لى بنبرة صارمة: "عد إلى الفوتوغرافيا، ما تراه هنا وما يجعلك تعانى يدخل فى فئة "صور الهواة"، حيث يتناولها بالبحث فريق من علماء الاجتماع: ما هى إلا آثار قواعد اجتماعية للاندماج، مخصصة لإعادة الاعتراف بالعائلة، إلخ". غير أننى أصررت؛ صوت آخر، أكثر قوة، كان يدفعنى لكى أنكر الشروحات الاجتماعية؛ فى مواجهة بعض الصور، أود أن أكون همجيًا، بلا ثقافة. هكذا جرى الأمر معى، لا أجرؤ على اختزال صور العالم التى لا تحصى، ولا عن أن أمتد ببعض صورى الشخصية إلى كل الفوتوغرافيا: باختصار، وجدت نفسى فى مأزق – وإذا جاز التعبير – وحيدا متجردًا "بالمعنى العلمى".

- ٣ -

قلت لنفسى إذن إن هذا الاختلال وهذه المُعْضلة، التى تكشف عنها الرغبة فى الكتابة عن الفوتوغرافيا، تعكس بشكل كبير نوعًا من عدم الراحة التى خَبَرتها دومًا: أن تصبح ذاتًا حائرة بين لغتين، لغة تعبيرية، وأخرى نقدية؛ وفى خضم الأخيرة، ممزقًا بين عديد من الخطابات، منها ما يخص الاجتماع، والسيميولوجيا، والتحليل النفسى. ولكن، فى النهاية مع عدم الرضا الذى وجدت نفسى فيه من هذا وذاك، أعربت عن الشىء الوحيد الأكيد لدىّ (مهما كان على قدر كبير من السذاجة): وهو المقاومة الجامحة لأى نظام مختزِل. وذلك لأنه فى كل مرة يتم الاستعانة به ، كنت أستشعره لغة متصلبة، وبالتالى منزلقة نحو الاختزال والقهر، كنت حينئذ أتركها بهدوء وأبحث فى مكان آخر: كنت أشرع فى الحديث بطريقة مغايرة. كان الأفضل، لمرّة حاسمة دون رجعة، أن أحوّل تمسكى بالتفرّد إلى حجّة، وأجرّب أن أجعل ما أسماه نيتشة **Nietzs-che** "السيادة العتيقة للأنا" مبدأً استكشافيًا. عزمت إذًا على أن أتخذ بعض الصور بالكاد كنقطة انطلاق فى بحثى، تلك التى وثقت من أنها **ماثلة** بالنسبة لى. لا يتعلق الأمر بسجل: فقط بعض القوالب. فى هذا النقاش المعتاد بين الذاتية والعلم، توصلت إلى تلك الفكرة الغريبة: لماذا لا يكون هناك، بمعنى ما، علم جديد لكل موضوع؟ علم متفرّد (وليس علمًا عامًا)؟ قبلت بناءً على ذلك أن أعتبر نفسى وسيطًا لكل الفوتوغرافيا: حاولت أن أصوغ، انطلاقًا من بعض الانفعالات الشخصية، الخط الأساسى، العام الذى بدونه لن تكون هناك فوتوغرافيا.

- ٤ -

ها أنا أنصِّب نفسى إذن مقياسًا "للمعرفة" الفوتوغرافية. ماذا يعرف بدنى عن الفوتوغرافيا؟ لاحظت أن صورة ما يمكن أن تكون موضوعًا لثلاث ممارسات (أو ثلاثة

انفعـالات، أو ثلاثة مقاصـد): أن تفعل، أن تتحـمل، أن تتطلع. المصـوِّر هـو **الفاعل** Operator. **المُشـاهد** Spectator، هو نحن جـمـيـعًا، البـاحـثـون فى الجـرائد، والكتب، والألبومات، والأرشيفات، على مجموعات من الصور. وهذا أو ذاك مما تم تصـويره هو الهدف، هو المرجع، من قبيل طيف خافت، هالة العمل المصـوَّر eidôlon، الذى أسـميتـه عن طيب خاطر المجال الشبحى Spectrum للصورة، لأن هذه الكلمة تحتفظ من خـلال جذورها بصلة مع "المشهد" spectacle، وتضيف إليه هذا الشىء الذى يبدو مفزعًا قليلاً فى كل صورة: العودة من الموت.

إحدى تلك الممارسات مغلقة أمامى، ولم يكن هناك ضرورة للبحث عن تفسير لها. أنا لست مصـورًا، ولا حتى هاويًا؛ إذ إننى غير صبور. لابد لى أن أرى فورًا ما الذى أنتجتْه (**البولارويد**؟ مسلية، إنما مُخيبة للآمال، إلا إذا تدخل فى الأمر مصوِّر كبير). أستطيع افتراض أن انفعال المصوِّر (وبالتالى روح الصورة بالنسبة للمصـوِّر) له بعض الصلة بـ "الثـقب الصـغيـر" sténopé الذى من خـلاله يرى، ويُحـدد، ويؤطِّر، ويضـع من منظوره ما يريد أن "يقبض عليه" (يفاجئه). تعد الفوتوغرافيا، تقنيًا، عند ملتقى طرق لمسلكين متمايزين تمامًا؛ أحدهما نظام كيميائى، هو تأثير الضوء على بعض المكونات. والآخر نظام فيزيائى، وهو تشكل الصـورة عن طريق جـهـاز بصـرى. يخـيل إلىَّ أن صورة المُشاهد تنحدر أساسًا، لو استطعنا القول، من الإظهار الكيميائى للموضوع (حيث أتلقى، بفعل مؤجل، الأشعة)، وأن صورة المصوِّر كانت على العكس موصولة بالرؤية المتقطعة لشبـاك غـالق **الغـرفـة المظلمة** camera obscure. ولكن بسبب ذلك الانفعـال (أو بسبب تلك الروح) لم أستطع الحديث عن الفوتوغرافيا، لأنى لم أتعرف عليـها أبدًا؛ لم أسـتطع الانضـمام إلى هذه الجـمـاعة (وهم الأغلبيـة) التى تتعـامل مع الصـورة من منظور المصـوِّر. لم أمـتلك تحت تصـرفى سـوى خـبـرتين: خـبـرة الذات المُشاهِدة وخبرة الموضوع المُشاهَد.

قد يحدث أن أكون مراقبًا دون أن أدرى، وعن هذه الخبرة لا أستطيع أن أتحدث أيضًا، بما أننى قررت أن أسترشد بوجدانى كما أعيه. ولكن فى أحيان كثيرة (وبمشيئتى فى أغلب الأوقات) تم تصويرى على دراية منّى. بيد أنى ما أن أشعر أننى مراقب من قبل العدسة، حتى يتغير كل شىء: أتشكّل منشغلاً باتخاذ وضعًا أمام الكاميرا، أصنع لنفسى فى الحال جسدًا آخر، أتحول سلفًا إلى صورة. هذا التحول هو تحوُّل نشط: أشعر أن الصورة توجِد جسدى أو تُميته، وفقًا لإرادتها الخاصة (مَثَل عن هذه القدرة القاتلة: دفع بعض مناضلى كميونة باريس **communards** حياتهم لشغفهم بأخذ أوضاع للتصوير على المتاريس: فحينما هزموا، وتعرف عليهم رجال الشرطة التابعون لتيير **Thiers**، أطلق النار عليهم جميعًا تقريبًا).

حينما أقف أمام العدسة (أريد أن أقول: معرفتى بأنّى أقف، حتى ولو على نحو عابر)، لا أتعرض لنفس المخاطرة (على الأقل فى هذا الوقت). بلا شك، أن أستمد وجودى من المصوِّر هو من باب المجاز. ولكن رغم أن هذه التبعية متخيَّلة (ومن مستودع الخيال الأكثر تجريدًا)، أعيشها فى قلق توالد غير مؤكد: صورة - صورتى - سوف تولد: هل سوف أولد من شخص ثقيل الظل أم من "شخص لطيف"؟ لو استطعت أن "أخرج" على الورق مثلما على لوحة زيتية كلاسيكية، متحليًا بسيماء نبيلة، متأملة، ذكية، الخ.! باختصار، لو استطعت أن أكون "لوحة" (لتيتيان **Titien**) أو "رسمًا" (لكلوييه **Clouet**)! ولكن ما أريد أن يدرك، هو نسيج معنوى رقيق، وليست محاكاة، وكما أن الفوتوغرافيا غامضة الدلالة قليلاً، سوى عند كبار رسامى البورتريهات، لا أعرف كيف أجسّد ما يجيش فى نفسى. أقرر أن أدع ابتسامة خفيفة "تطفو" على شفتىَّ وفى عينىَّ أريد لها أن تكون "غامضة"، بحيث أعبِّر، فى آن واحد عن خصائص طبيعتى، ودرايتى الساخرة بكل الطقوس الفوتوغرافية: أستعد للعبة اجتماعية، أتخذ وضعًا، أعرف اللعبة، أريدكم أن تعرفوها، ولكن لا يجوز لهذه الرسالة الإضافية أن

تزيف بأى شكل كان (من رابع المستحيلات، فى الحقيقة) الجوهر الثمين لتفردى: ما أنا عليه، خارج كل صورة. أريد إجمالاً لصورتى، المتحركة، المهزوزة بين ألف صورة فوتوغرافية متغيرة، أريد لها أن تتطابق دائمًا مع "نفسى" (العميقة، كما هو معروف) تبعًا للمواقف، والأعمار. ولكن العكس هو ما يجب قوله: هو "أنا" الذى لا يتطابق أبدًا مع صورتى؛ لأن الصورة هى التى تبدو ثقيلة، ساكنة، عنيدة (ولهذا يدعمها المجتمع)، وهو "أنا" الذى أبدو خفيفًا، منقسمًا، مشتتًا، كعفريت العلبة، لا أبقى ساكنًا بل مهتاجًا فى إنائى: نعم، لو كان بإمكان الفوتوغرافيا على الأقل إعطائى جسدًا محايدًا، تشريحيًا، جسدًا لا يعنى شيئًا! للأسف، أنا محكوم علىَّ بالفوتوغرافيا، التى تظن أنها تحسن عملاً؛ أن أمتلك دومًا سيماءً: لا يجد جسدى أبدًا درجته الصفرية، لا يعطيها له أحد (من المحتمل أمى فقط؟ وذلك لأن قِلَّة الاكتراث ليست هى ما يرفع من شأن الصورة - فكل ما يلزم هو أن تكون الصورة "وصفيّة"، من نوع الصور الضوئية photomaton التى تجعلك تبدو وكأنك شخص مجرم، تترصّده الشرطة - ما يرفع من شأن الصورة هو الحُب، الحُب المفرط).

يعد فِعل أن أرى نفسى (غير النظر فى المرآة): فعلاً حديثًا بالمقياس التاريخى، فقد كان للبورتريه سواء الملون، أو المرسوم، أو المنمنم، محدودية كبيرة حتى انتشار الفوتوغرافيا، بالإضافة إلى أنّه كان مخصصًا للإعلان عن مكانة اقتصادية واجتماعية. وفى كل الأحوال، حتى لو شابه البورتريه الأصل بشدة (هذا هو ما أبحث عنه لإثباته)، فهو لا يضاهى الصورة الفوتوغرافية. ومما يثير الفضول أننا لم نفكر فى " اضطراب" (الحضارة) الذى جاء به هذا الفعل الجديد. أريد تاريخًا للنظرات، ذلك لأن الصورة الفوتوغرافية هى حضورى أنا نفسى بوصفى آخر: هى انفصال مراوغ للوعى بالهوية. إلاّ أن الأكثر غرابة: هى أن المساحة الأكبر لحديث الناس عن رؤية الازدواج،كانت فى الزمن السابق للفوتواغرافيا. لقد تم تقريب ظاهرة رؤية الشخص لجسده أمامه -Heau

toscopie من الهلوسة(٤)؛ وظلت على مرِّ قرون مبحثًا أسطوريًا كبيرًا. ولكننا اليوم، وكأننا نقمع الجنون العميق للفوتوغرافيا: لا تستدعى الفوتوغرافيا إرثها الأسطورى إلا بذلك الانزعاج البسيط الذى ينتابنى حين أنظر إلى "نفسى" على ورقة.

هذا الارتباك هو فى عمقه اختلال المِلْكية، قالها القانون بطريقته: من يمتلك الصورة؟ هل الموضوع (المصوَّر)؟ هل هو المصوِّر؟ أليس المنظر الطبيعى نفسه نوع من الاستدانة لمالك الأرض؟(٥) وفيما يبدو أن هناك قضايا لا تعد ولا تحصى، أفصحت عن هذا اللا يقين فى مجتمع قام وجوده على الملكيّة. حوّلت الفوتوغرافيا الذات إلى موضوع، بل إذا جاز القول، إلى موضوع مَتْحفي: من أجل التقاط الوجوه الأولى (حوالى ١٨٤٠)، كان صاحبه يرغم على البقاء لفترة طويلة تحت سطح زجاجى فى شمس النهار الساطعة. لقد سبّبت حالة أن تصبح موضوعًا، معاناة تشبه معاناة العملية الجراحية؛ ولهذا اخترع جهازًا، سمى مسند الرأس، جهاز غير منظور بالنسبة إلى عدسة الكاميرا(٦)، كان يَسند الجسد ويُثَبِّته فى عبوره إلى السكون: سنّادة الرأس هذه كانت قاعدة التمثال الذى أوشكت أن أكونه، والمشدّ لجوهرى المتخيّل.

البورتريه المصوَّر هو حقل مسيّج بالضرورة. تتقاطع أربعة تصورات، وتتجابه، وتتشوه. أكون أمام العدسة فى الوقت نفسه: الشخص الذى أعتقد أنه أنا، والشخص الذى أريد للآخرين أن يعتقدوا أنه أنا، والشخص الذى يعتقد المصوِّر أنه أنا، والشخص الذى استعمله المصوِّر لكى يعرض فنّه. وبكلمات أخرى، هو فعل غريب ما أقوم به: لا أكف عن تقليد نفسى، ولهذا ففى كل مرّة آخذ صورة لنفسى (أترك نفسى

---

(٤) جايرال Gayral، ٢٠٩

(٥) شيفرييه – تيبودو Chevrier-Thibaudeau (لم يذكر بارت هنا رقم الصفحة واكتفى باسم مؤلف المرجع).

(٦) فروند Freund، ٦٨

لعدسة الكاميرا)، يمسنى حتمًا شعور بانعدام الصدق، وأحيانًا بالخداع (مثل ما تسببه بعض الكوابيس). تقدم الصورة على مستوى تخيلى (تلك التى أعنيها) هذه اللحظة شديدة الغموض، حيث للحق أقول لا أكون ذاتًا ولا موضوعًا، ولكن بالأحرى ذاتًا تشعر أنها تصير موضوعًا: أعيش من ثَمَّ تجربة مصغرة للموت (قاب قوسين): أصير بالفعل طيفًا. يعرف المصوِّر ذلك جيدًا، وهو نفسه يخاف (حتى وإن كان لأسباب تجارية) من ذلك الموت حيث تُحنِّطنى إشارته، لا شىء سوف يكون أكثر هزلاً (لو لم أكن الضحية السلبية، الدرع، كما قال ساد Sade) من تقطبيات وجوه المصوِّرين "لتبدو الصورة حيوية": أفكار فقيرة: يجعلوننى أجلس أمام ريشاتى، يأخذوننى إلى الخارج ("الخارج" أكثر حيوية من "الداخل")، يضعوننى أمام دَرَج لأن مجموعة من الأطفال تلعب وراء ظهرى، لاحظوا مقعدًا وعلى الفور (يا له من حظ) يجلسوننى عليه. يبدو أن المصوِّر المرتعب، لابد له أن يكافح كثيرًا كى لا تُمْسى الصورة موتًا. أما أنا، فمازلت موضوعًا، لا أكافح، أتوقع أن علىَّ أن أنهض من هذه الأحلام المزعجة بصعوبة أكثر؛ لأن ما يفعله المجتمع بصورتى، وما يقرؤه منها، لا أعرفه (فى كل الأحوال، هناك قراءات كثيرة لنفس الوجه)؛ ولكن حينما أظهر على منتج هذه العملية، ما أراه، هو أننى لم أصبح إلا صورة، بما يعنى الموت نفسه؛ الآخرون - الآخر - يجرِّدوننى من نفسى، يشيِّئوننى بضراوة، يبقوننى تحت رحمتهم، رهن إشارتهم، يصنفوننى فى مدوناتهم، استعدادًا لجميع الخدع الغامضة: صوَّرنى فى يوم مصوِّر ماهر، اعتقدت أننى أقرأ فى تلك الصورة حزنًا لحداد قريب العهد: هذه المرة فقط ردتنى الفوتوغرافيا إلى نفسى؛ ولكنى وجدت تلك الصورة نفسها فيما بعد على غلاف كتيب؛ وعن طريق خدعة الإظهار، لم يبق منى سوى وجه مُرَوِّع لا ينطق بسريرتى، منذر بِشَرٍّ ومتجهِّم مثل الصورة التى يريد مؤلفو الكتاب أن يعطوها لِلُغَتى (ليست "الحياة الخاصة" إلا هذا النطاق من المكان ومن الزمان، حيث لا أكون صورة، ولا موضوعًا. هذا حقى **السياسى** أن أكون ذاتاَ يجب علىّ حمايتها).

في حقيقة الأمر، ما أنزع إليه في الصورة التي تؤخذ لي ("المقصد" تبعًا لما أتطلع إليه) هو الموت: الموت هو **جوهر** eïdos تلك الصورة. أيضا، وللغرابة، الشيء الوحيد الذي أحتمله، وأحبه، وأئتنس به، عندما تلتقط لي صورة، هو ضجيج الآلة. بالنسبة لي، عضو المصوِّر، ليس هو العين (تخيفني العين)، إنما الإصبع: الموصول بمفصال العدسة، وبالانزلاق المعدني للصفائح (طالما احتوت الآلة على أشياء كتلك). أحب هذه الضوضاء الميكانيكية بطريقة تكاد تكون شهوانية، كما لو أن الضوضاء، في التصوير الضوئي، هي بذاتها - وهي فقط - ما تتعلق به رغبتي، مخترقة بقرقعاتها الحادة الغلالة الميتة لوضعية الجسد الساكن. بالنسبة لي، ضجيج الزمن ليس حزينًا: أحب الأجراس، ساعات الحائط، ساعات اليد - وأتذكر أن في البداية، كانت المُعدات الفوتوغرافية مرتبطة بتقنيات صناعة الأثاث وميكانيكا الضبط: كانت آلات التصوير، في حقيقة الأمر، ساعات جدارية للرؤية، ومن الجائز أنه ما زال يوجد بداخلي، شخص عجوز يستمع إلى الصخب الحي للخشب في الآلة الفوتوغرافية.

- ٦ -

الفوضى التي تحققت منها في الفوتوغرافيا منذ الخطوة الأولى، وفي جميع ممارساتها وموضوعاتها، عايشته ثانية في **صور المُشاهد** الذي كنته والذي أردت مساءلتها الآن.

أرى اليوم صورًا فوتوغرافية في كل مكان، ومثل كل واحد منا؛ تصلني من العالم، دون أن أطالب بها؛ هي ليست إلا "صورًا"، يتشكّل ظهورها حسبما اتفق، على الرغم من ذلك لاحظت أن من بين الصور التي تم اختيارها، وتقييمها، والتصديق عليها، وجمعها في ألبومات أو مجلات، والتي تم تمريرها هكذا من مصفاة الثقافة، لاحظت من بين هذه الصور صورًا أثار بعضها في نفسي ابتهاجًا غير ذي بال، وكأنها كادت تحيل إلى مركز ساكن، إلى قيمة إيروتيكية أو ممزَّقة مدفونة بداخلي (مهما كانت الحصافة

" لا تسحرنى إلا صورة شتيجلتز الأكثر شهرة ... "

أ. شتيجلتز A.Stieglitz: موقف عربات الخيل. نيويورك، ١٨٩٣

الظاهرة للموضوع)؛ وأن صوراً أخرى، على النقيض، لا أكترث لها، مادامت تتكاثر من فرط رؤيتها، مثل العشب الضار، شعرت تجاهها بنوع من النفور، بل السخط: هناك لحظات أبغض فيها الصورة الفوتوغرافية: ماذا عليَّ أن أفعل بجذوع شجر أوجين أتجيه **Eugène Atget**، أو بعراة بيير بوشيه **Pierre Boucher**، أو بالطباعة المزدوجة لجيرمان كرول **Germaine Krull**؟ (أنا لا أذكر سوى أسماء قديمة). أكثر من ذلك: أدركت بعمق أنني لم أحب قط جميع الصور التى ينتجها نفس المصوِّر، فالصورة الوحيدة التى تسحرنى (إلى حد الجنون) صورة شتجليتز **Stieglitz** الأكثر شهرة (**موقف عربات الخيل**، نيويورك، ١٨٩٣)؛ وتحملنى بعض صور مابلثورب **Mapplethorpe** على الاعتقاد بأننى وجدت "مصوِّرى"؛ ولكن لا، أنا لا أحب كل أعماله.

لم أستطع إذاً الوصول - فى ظل تلك الفكرة المريحة، مادمنا نريد الحديث عن التاريخ، والثقافة، وعلم الجمال - إلى ما يطلق عليه أسلوب الفنان. شعرت، من خلال قوة تركيزى، بفوضويتها، وبمصادفاتها، وبغموضها، أن الفوتوغرافيا فن يفتقر إلى اليقين، مثلما يكونه حال علم للأجساد المشتهاة أو الممقوتة (لو عزمنا الأمر على إنشائه).

لقد رأيت بوضوح أن الأمر تعلق هنا بحركات نابعة من ذاتية سهلة، تنتهى، بمجرد أن يقال: **أحب / لا أحب**: من منّا لا يملك فهرسه الداخلى للمذاقات، للنفور، للامبالاة؟ لكن بالتحديد: دائمًا ما كنت أرغب فى البرهنة على **أمزجتى**؛ ليس لتبريرها، وبدرجة ما ليس لملء مشهد النص بفرديتى؛ ولكن على النقيض، لإهداء هذه الفردية ومدها إلى علم للذات، علم لا يهمنى اسمه كثيراً، بشرط أن يصل إلى عمومية (لم تتمثل بعد) لا تختزلنى ولا تسحقنى، كان يجب إذن التحقق من الأمر.

قررت إذن أن أعتبر الانجذاب الذى أشعر به تجاه بعض الصور دليلاً لتحليلى الجديد. لأننى على الأقل، كنت على يقين من حدوثه. ماذا أسميه؟ الافتتان؟ لا، فهذه الصورة التى أُفضِّلها وأشغف بها لا تشترك فى شىء مع النقطة البراقة التى تتأرجح أمام عينيك وتدير رأسك؛ ما تولّده فى نفسى هو النقيض التام للبلادة؛ بالأحرى خضخضة داخلية، فرَح، مخاض ما، ضغط ما لا يمكن أن يوصف حين يريد أن يفصح عن نفسه. إذن؟ هى الفائدة؟ هذا غير كاف؛ لا أحتاج إلى أن أستنطق مشاعرى لكى أعدد الأسباب المختلفة للاهتمام بصورة ما؛ يمكننا: سواء رغبنا فى الشىء، أو استمالنا منظر ريفى، أو اشتهينا الجسد الذى تعرضه الصورة؛ سواء كنا نحب أو أحببنا الكيان الذى تسمح لنا بالتعرف عليه؛ سواء اندهشنا لما نراه؛ أو أعجبنا بأداء المصوِّر وتبادلنا الحديث حوله، إلخ...؛ إلا أن هذه الفوائد تتسم بالهزل، والتنافر؛ قد ترضى صورة كتلك أحدهم ولا أكترث لها كثيراً؛ ولو أن صورة غيرها أثارت اهتمامى بقوة، سوف أرغب فى معرفة ما **أوقفنى** فيها. أيضًا، بدا لى أن أفضل كلمة تشير (بصفة مؤقتة) إلى الانجذاب الذى يتملكنى تجاه بعض الصور، هى كلمة **المغامرة**، هذه الصورة **تَحِلُّ** فى نفسى، وتلك لا.

يسمح لى مبدأ المغامرة بأن أُحْيِى الصورة. وعلى العكس من ذلك، لا توجد صورة فوتوغرافية دون مغامرة. أذكر عن سارتر أن: "الصورة الصحفية قد لا تعنى لى شيئًا" على الإطلاق، وذلك يعنى أننى أنظر لها دون أن تثير لدى أية تساؤلات وجودية. فى حين أن الأشخاص الذين أرى صورهم هم بالتأكيد حاضرون فى الصورة، ولكن بدون مكانة وجودية، تماماً مثل الفارس والموت، الماثلين فى نقوش ديورير **Dürer**، ولكن بدون أن أعيرهما انتباهاً خاصاً. بالإضافة إلى ذلك تحدث حالات تتركنى الصورة فيها فى حالة ما من اللامبالاة، إلى درجة أننى لا أتحقق حتى من كونها "صورة". الصورة هى التآلف المُبْهَم لموضوع، والأشخاص فى الصورة يتشكّلون تمامًا بصفتهم شخوصًا،

ولكن فقط بسبب مشابهتهم للبشر، دون أى قصدية خاصة. يترددون بين مراسى الإدراك، ما بين العلامة والصورة، دون الدنو نهائيًا من أيهما.

فى هذه الصحراء القاحلة، تصلنى صورة ما، دفعة واحدة؛ تحيينى وأحييها. وهكذا إذًا يجب علىّ أن أسمّى الانجذاب الذى أوجدها: إحياء. ليست الصورة نفسها حية بأى معنى (أنا لا أعتقد فى الصور "الحية") ولكنها تحيينى؛ هذا ما تفعله كل مغامرة.

– ٨ –

فى هذا التقصى عن الفوتوغرافيا، أعارتنى الفينومينولوجيا بناء عليه شىء من مشروعها وشىء من لغتها. ولكنها كانت فينومينولوجيا مُبْهَمَة، طليقة، مُتهكِّمة أيضًا، كثيرًا ما كانت تقبل تشويه مبادئها أو مواراتها تبعًا لهوى تحليلاتى. قبل كل شىء، لم أتخلص ولم أحاول التخلص من مفارقة ما؛ فمن ناحية الرغبة فى النهاية فى إمكانية تعيين جوهر للفوتوغرافيا، وبالتالى التخطيط لحركة علم استحضارى **eidetique** للصورة، ومن ناحية أخرى الشعور العنيد بأن الفوتوغرافيا، إن جاز القول (بتناقض مع المصطلح) ما هى إلا مصادفة، وتفرُّد، ومغامرة[٧] (تتناقض الألفاظ فيما بينها). شاركت صورى دائمًا، عن آخرها، فى "شىء أو آخر": أليس عجز الفوتوغرافيا نفسها، والذى أوجد هذه الصعوبة، هو ما يطلق عليه المألوف؟ وبعد، وافقت فنيومينولوجيتى على التورط بقوة العاطفة؛ كانت العاطفة هى ما لم أرد أن أختزله، ولكونها غير قابلة للاختزال، كانت بذلك هى ما أردت، فتعين على اختزال الصورة وفقًا لها. ولكن هل يمكن الاحتفاظ، بقصدية عاطفية، برؤية للموضوع متشبعة مباشرة بالرغبة، بالصدِّ،

(٧) ليوتار Lyotard، ١١

بالحنين، بالانتشاء؟ الفينومينولوجيا التقليدية، تلك التى عرفتها فى مراهقتى (ومنذ ذلك الحين لم يوجد غيرها)، لم تتحدث قط بقدر ما أتذكر عن الرغبة أو العزاء. ومن المؤكد، أننى تكهّنت بطريقة تقليدية جدا، أن الفوتوغرافيا تحتوى على شبكة من الماهيَّات، ماهيّات مادية (تستلزمها الدراسة الطبيعية، والكيميائية، والبصرية للصورة)، وماهيَّات خاصة (مستمدة مثلاً، من علم الجمال، ومن التاريخ، ومن علم الاجتماع)؛ ولكن فى لحظة وصولى إلى جوهر الفوتوغرافيا بشكل عام، تشعبت؛ فبدلاً من تتبع درب لأنطولوجيا صورية (لمنطق ما)، توقفت، محتفظًا معى، مثل كنز، برغبتى أو بحزنى؛ لم يستطع الجوهر المتوقع للصورة، فى رأيى، أن ينفصل عن "الوجدانى" الذى تألف منه، منذ النظرة الأولى. كنت شبيهًا بذلك الصديق الذى لم يلتفت إلى الفوتوغرافيا إلا لأنها سمحت له بتصوير ابنه. لأنى مشاهد، لم أعر الفوتوغرافيا اهتمامى إلا لأسباب "عاطفية"، أردت أن أعمِّقها، لا بوصفها سؤالاً (مبحثًا) لكن بحسبانها جرحًا: أرى، وأشعر، ومن ثم ألاحظ، أتطلع وأتفكر.

- ٩ -

كنت أتصفح مجلة مصوَّرة. استوقفتنى صورة فوتوغرافية، لا لشىء استثنائى: الفوتوغرافية المعتادة لعصيان فى نيكاراجوا: شارع مدمر، جنديان يرتديان خوذتين أثناء قيامهما بدورية، فى الخلفية، تمر راهبتان. هل أعجبتنى هذه الصورة؟ هل أثارت اهتمامى؟ هل أسرتنى؟ ولا حتى هذا. ببساطة، كانت موجودة (بالنسبة لى).

فهمت بسرعة شديدة أن وجودها (مغامرتها) متعلق بالحضور المتزامن لعنصرين منفصلين متنافرين حيث، لم ينتميا إلى نفس العالم (لا ضرورة للذهاب إلى التضاد): الجنود والراهبات. تكهَّنت بقاعدة بنيوية (على مستوى نظرتى الخاصة)،

"فهمت بسرعة شديدة أن "مغامرة" هذه الصورة متعلقة بالحضور المتزامن لعنصرين..."

كوين فيسينج Koen Wessing: نيكاراجوا، دورية من الجنود تجوب الطرقات. ١٩٧٩

"... الملاءة التى تحملها الأم وهى تبكى (لماذا هذه الملاءة؟)..."

كوين فيسينج Koen Wessing: نيكاراجوا. أهل يكشفون عن جثمان صغيرهم. ١٩٧٩

حاولت على الفور أن أتحقق منها بتفحص صور أخرى لنفس المراسل الصحفى (الهولندى كوين فسينج **Koen Wessing**). استوقفنى الكثير منها لأنها تضمنت هذا النوع من الثنائية التى لاحظتها للتو. هنا، تنتحب أم وابنتها لاعتقال الأب (بودلير **Baudelaire**: "الحقيقة الجلية للإيماءات فى الأحداث الجسيمة للحياة")، وهذا يحدث فى **قلب الريف** (من أين أمكنهم تلقى الخبر؟ لمن هذه الإيماءات؟). هنا، على طريق مهدَّم، جثمان طفل تحت ملاءة بيضاء؛ يحوطه الأهل والأصدقاء، متألمين.

مشهد، للأسف، معتاد، ولكنى لاحظت بعض التداخل. القدم العارية للجثمان، الملاءة التى تحملها الأم وهى تبكى (لماذا هذه الملاءة؟)، امرأة بعيدة، صديقة بلا شك، تضع منديلاً على أنفها. هنا أيضًا، بناية عليها آثار قصف، عيون كبيرة لاثنين من الصبية، وقميص أحدهما مشلوح عن بطنة الصغير (الألم المفرط لتلك العيون يربك المشهد). وهناك أخيراً، أسند ثلاثة من المقاتلين الساندينست **sandinistes** ظهورهم إلى حائط منزل، الجزء الأسفل من وجوههم ملثم (لوجود رائحة نتنة؟ للتخفى؟ ساذج أنا، لا أعرف حقائق صراع حرب العصابات)؛ يمسك أحدهم ببندقية يريحها على فخذه (أرى أظافره)؛ ولكن يده الأخرى تنبسط وتتمدد، كما لو كان يشرح ويبرّهن على شىء ما. انطبقت قاعدتى بشكل أفضل على صورة أخرى لم تستوقفنى كثيراً، فى نفس التحقيق الصحفى. كانت صوراً جميلة، عبَّرت كثيراً عن عزة العصيان والرعب منه، ولكنها لم تتضمن فى نظرى أية إشارة مميزة: ظل تجانسها ثقافيًا: كانت "مَشاهد"، إلى حد ما على نهج الرسّام الفرنسى لاجروز **la Greuze**، إذا استثنينا قساوة الموضوع.

- ١٠ -

قاعدتى كانت معقولة بما يكفى كى أحاول تسمية هذين العنصرين (سوف أحتاج إلى ذلك)، حيث أسس حضورهما المتزامن، كما يبدو، نوع اهتمامى الخاص بهذه الصور.

الأول، كما يتضح، هو امتداد، له انبساط الحقل، الذى أدركته بقدر كبير من الأُلْفة قياسًا بمعرفتى، وثقافتى. قد يكون هذا الحقل إلى حد ما ذا طراز متفرد وناجح، وفقًا لفنية المصوِّر أو حظه، ولكنه دائمًا ما يحال إلى معلومة كلاسيكية: العصيان، نيكاراجوا، وكل ما يشير إليهما: مقاتلون معدمون، يرتدون بزَّات مدنية، طرقات خَرِبَة، جثامين، آلام، الشمس والعيون الهندية ذات الجفون المثقلة. تُصنَع آلاف الصور من هذا الحقل، ومن أجل هذه الصور أستطيع، بالتأكيد، اختبار نوع من الاهتمام العام، يكون فى بعض الأحيان ممتزجًا بالانفعال، لكنها العاطفة التى تمر من خلال رابط معقول لثقافة أخلاقية وسياسية. ما أشعر به تجاه هذه الصور يصدر عن انفعال **متوسط**، عن ترويض بشكل ما. لم أعرف فى الفرنسية، كلمة تعبِّر ببساطة عن هذا النوع من الاهتمام الإنسانى؛ ولكنى أعتقد أن هذه الكلمة توجد فى اللاتينية، ألا وهى **الستوديوم studium**(٨) التى لا تعنى "الدراسة"، على الأقل بشكل مباشر، ولكنها التطبيق على شيء ما، المذاق بالنسبة لشخص ما، نوع من الشروع العام، المتعجل بالتأكيد، ولكن بدون بصيرة خاصة. أثار الستوديوم اهتمامى بكثير من الصور الفوتوغرافية، سواء كنت أتلقاها كشهادات سياسية، أو أتذوقها كمَشاهد تاريخية جيدة: وذلك لأننى أعيها فى الأشكال، وفى الوجوه، وفى الإيماءات، وفى الزخارف، والأفعال (هذا المعنى الضمنى حاضر فى الستوديوم).

يأتى العنصر الثانى لكى يكسر (أو يحدد إيقاع) الستوديوم. هذه المرة ليس أنا من سوف أبحث عنه (مثلما أُحيط بوعيى السائد حقل الستوديوم)، بل هو الذى ينطلق من المشهد، مثل سهم، ويخترقنى. توجد الكلمة فى اللاتينية لكى تشير إلى هذا الجُرح، هذه الوخزة، هذه العلامة التى أحدثتها آلة مدببة؛ تلائمنى هذه الكلمة بشدة حتى إنها

(٨) التأويل والتفسير والاستقبال الثقافى واللغوى والسياسى للصورة. (المترجمة)

تعود أيضا إلى فكرة الترقين وأن الصور التى أتحدث عنها هى فى الحقيقة وكأنها مُرقَّنة، وفى أحيان حتى مُرقَّطة، بهذه النقاط الحساسة؛ وبالتحديد فإن تلك العلامات، وهذه الجروح، ليست سوى عدد هائل من النقاط والفواصل. هذا العنصر الثانى الذى جاء يُحدث بَلبَلة لمفهوم الستوديوم، سوف أسميه إذن البونكتوم **punctum**(٩)، لأنه هو أيضًا: وَخز، ثُقب صغير، بُقعة صغيرة، قَطْع صغير - وأيضًا رَمية نرد. البونكتوم - هو تلك المصادفة، التى توخزنى (ولكنها أيضا تؤلمنى، تطعننى).

وهكذا فإن التمييز بين مبحثين فى الفوتوغرافيا جعلنى أستطيع الانشغال بكليهما الواحد تلو الآخر (لأن الصور التى أحببتها كانت فى الإجمال مؤلفة على غرار سوناتة كلاسيكية).

- ١١ -

تبدو لى كثير من الصور، للأسف، هامدة. ولكن حتى من بين الصور التى أراها حية، لا يثير أغلبها سوى متعة إجمالية، وإذا جاز التعبير، **ملساء**: لا تملك أى منها بونكتوم : تسرنى أو تكدرنى دون النفاذ إلىَّ: ترتد تلك الصور من نفس الستوديوم. والستوديوم هو ذلك الحقل الرحْب للرغبة الفاترة، للاهتمام المتنوع، للمذاق المتناقض: أحب/لا أحب، أميل / لا أميل. ينتسب الستوديوم إلى صيغة الانجذاب **to like**، وليس الشغف **to love**. تستنفر نصف رغبة، ونصف إرادة؛ هو نفس اهتمامنا المُبهم، المُراوغ، غير المسئول، بِأُناس، وعروض، وملابس، وكتب، نجدهم "جيدين".

---

(٩) الاستقبال والتأويل والتأثر الشخصى بالصورة . (المترجمة)

التعرف على الستوديوم ، يجعل من المحتم التعرف على نوايا المصوِّر، والدخول فى تناغم معها، التصديق عليها، شجبها، ولكن دائما ما أستوعبها وأدخل فى نقاش ذاتى معها، لأن الثقافة (التى يُستمد منها الستوديوم) هى عَقْد يجرى بين المبدعين والمستهلكين. يعد الستوديوم نوعًا من التربية (معرفة وتهذيب) تسمح لى بالتعرف على المصوِّر، وعلى معايشة مقاصده التى تؤسس وتحيى ممارسته، ولكن معايشتها إذا صح القول بصورة عكسية، تبعًا لإرادتى كمُشاهد، وكأن علىّ أن أقرأ أساطير المصوِّر فى الصورة الفوتوغرافية، والتآخى معها، دون الإيمان بها تمامًا. تسعى هذه الأساطير بوضوح (تلك هى فائدة الأسطورة) للتوفيق بين الصورة والمجتمع (هل هذا ضرورى؟ نعم، بالتأكيد: الصورة **خطرة**)، عن طريق تخصيص **وظائف** لها، تمثل أعذارًا للمصوِّر. هذه الوظائف هى: الإبلاغ، التمثيل، المفاجأة، التدليل، إثارة الرغبة. وأنا بصفتى مشاهد، أتعرف عليها بدرجة أكبر أو أقل من المتعة، أحيطها بالستوديوم الخاص بى (الذى لم يمثِّل أبدًا لذتى أو ألمى).

- ١٢ -

بما أن الصورة هى محض صدفة خالصة ولا يمكن أن تكون غير ذلك (دائمًا ما تعرض **شيئًا ما**) - على عكس النص الذى يستطيع، عن طريق التأثير المباغت للكلمة الواحدة، أن يمرر جملة من الوصف إلى التأمل - تقدم الصورة على الفور "تفاصيلها" التى تؤلف المادة الخام نفسها للمعرفة الإثنولوجية. علمنى وليام كلاين **William klein**، فى صورته "الأول من مايو ١٩٥٩" فى موسكو، كيف يرتدى الروس (و هو ما لا أعرفه): **انتبهت** إلى قبعة الصبى الكبيرة، وربطة عنق الآخر، ومنديل رأس السيدة العجوز، وقصة شعر الفتى، إلخ.

" علمنى المصوِّر نوعية ملابس الروس: انتبهت إلى قبعة الصبى الكبيرة، ربطة عنق الآخر، منديل رأس السيدة العجوز، قصة شعر الفتى..."

وليام كلاين William Klein، الأول من مايو، موسكو. ١٩٥٩

أستطيع أن أفحص التفاصيل أكثر، وبملاحظة أن كثيراً من الرجال الذين صوَّرهم نادار Nadar أظافرهم طويلة: يطرح سؤال إثنوجرافى نفسه علىَّ: كيف كان تجميل الأظافر فى العصور المختلفة؟ ذلك، ما تستطيع الفوتوغرافيا الإجابة عنه، أفضل كثيراً من البورتريهات المرسومة. تسمح لى أن أصل إلى معرفة تحتية؛ تمدنى بمجموعة من الأشياء الجزئية، كما يمكن لها أن تدغدغ بعض الميول الفيتيشيَّة فى نفسى: لأنه توجد "أنا" تحب المعرفة، وتشعر إزاءها بمذاق محبب. فى نفس الوقت، أحب بعض ملامح السيرة التى، فى حياة الكاتب، تسحرنى، مثل بعض الصور الفوتوغرافية؛ وقد أسميْت هذه الملامح بيوجرافيم (العناصر الأولية للسيرة) "biographèmes"؛ علاقة الفوتوغرافيا بالتاريخ مثل البيوجرافيم بالنسبة للسيرة.

- ١٣ -

لابد أن الشخص الأول الذى رأى الصورة الأولى (لو استثينا نيبس Niepce، الذى أظهَرها) تصوَّر أنها صورة زيتية: نفس الإطار، ونفس المنظور. كانت الفوتوغرافيا، وماتزال مهمومة بشبح الصورة الزيتية (يصور مابلثورب ساق سوسنة مثلما كان يمكن أن يقوم به رسام شرقى)؛ لقد جعلت الفوتوغرافيا الرسم من خلال نسخها ونزاعاتها، مرجعها المطلق، الأبوى، كما لو كانت وليدة لوحة (هذا صحيح، تقَنيًا، ولكن فقط فى جانب منه؛ ذلك أن الغرفة المظلمة للرسامين ليست إلا إحدى أسباب الفوتوغرافيا؛ السبب الأساسى، قد يكون الاكتشاف الكيميائى). **عند هذه النقطة فى بحثى**، لا شىء جوهرى يميز صورة فوتوغرافية مهما كانت واقعيتها عن لوحة مرسومة. و"التصويرية "pictorialisme" ما هى إلا مبالغة لما تتصوره الصورة عن نفسها.

غير أن الفوتوغرافيا لم تتماسّ مع الفن من خلال الرسم (كما يبدو لى)، بل من خلال المسرح. دائمًا ما يُنصَّب نيبس، وداجير **Daguerre**، روّادًا للفوتوغرافيا (حتى لو كان الأخير قد اغتصب إلى حد ما مكانة الأول)؛ إذ إن داجير، حينما استحوذ على ابتكار نيبس، انتفع من ساحة القصر (فى الجمهورية) لعرض بانوراما مسرحية مفعمة بحركات وألعاب ضوئية. قدّمت الغرفة المظلمة إجمالاً، الرسم المنظورى، والفوتوغرافيا، والديوراما **Diorama**(١٠) فى الوقت نفسه، حيث مثّل ثلاثتهم فنون المسرح. ولكن إذا كانت الصورة الفوتوغرافية تبدو لى أكثر قربًا من المسرح؛ هى كذلك عن طريق وسيط فريد (من الجائز أننى الوحيد الذى يراه): هو الموت. من المعروف الصلة الأصلية بين المسرح وعبادة الموتى: كان الممثلون الأوائل ينفصلون عن الجماعة بتمثيلهم دور الموتى: بتقليدهم الموتى، كانوا يتبدُّون مثل جسد حى وميت فى الوقت نفسه: تمثال نصفى أبيض للمسرح الطوطمى، رجل ذو وجه ملون من المسرح الصينى، راقصو الكاتا كالى **katha kali**(١١) الهندى مطليون بمسحوق عجينة الأرز، قناع النو **No** اليابانى. بيد أنها نفس العلاقة التى أجدها فى الصورة؛ مهما كان سعينا لجعلها صورة حيّة (وهذا اللهاث على "جعلها حيّة" قد لا يكون إلاّ الإنكار الأسطورى للانزعاج من الموت)، الصورة الفوتوغرافية هى مثل مسرح بدائى، مثل لوحة حية، مثل مجازية الوجه الساكن المخضب الذى نرى الموتى تحته.

- ١٤ -

أتصور (هذا كل ما أستطيع فعله، بما أننى لست مصورًا فوتوغرافيًا) أن الحركة الأساسية للمصوِّر هى مفاجأة شىء ما أو شخص ما (بشباك الكاميرا الصغير)، وأن

---

(١٠) الديوراما لوحة كبرى تضاء بالأنوار المتحركة . (المترجمة)

(١١) الكاتا كالى دراما هندية راقصة . (المترجمة)

هذه الحركة تكون بالتالى متقنة عندما تحدث دون علم الموضوع المصوَّر. نشأت من هذه الحركة الصريحة جميع الصور الفوتوغرافية، حيث المبدأ وراء إنتاجها (أو من الأفضل القول الحجة) هو "الصدمة"؛ لأن "الصدمة" الفوتوغرافية (مختلفة كثيراً عن البونكتوم) الذى لا يقوم على فعل الصدمة بقدر قيامه بالكشف عمَّا حَسُن إخفاؤه، والذى جهله الفاعل نفسه أو لم يعه. وعليه، كل سلسلة "المفاجآت" (هكذا هى بالنسبة لى، بصفتى مُشاهد؛ ولكن بالنسبة للمصوِّر، هى بالأحرى "كفاءات").

المفاجأة الأولى هى "الندرة" (ندرة المصدر، بطبيعة الحال)؛ يقال لنا بإعجاب، إن أحد المصورين استغرق أربع سنوات فى البحث عن تكوين مختارات فوتوغرافية للمسوخ (الرجل ذى الرأسين، المرأة ذات الثلاثة نهود، الطفل ذى الذيل، إلخ. :الجميع مبتسمون). المفاجأة الثانية، المعروفة جيداً عن الرسم، التى كثيراً ما تعيد إنتاج حركة عند نقطة فى مسارها لا تستطيع العين العادية تثبيتها (أطلقت فى كتاب آخر على هذه الحركة اسم **القوة السحرية** numen[١٢] للوحة التاريخية): لمس بونابارت Bonaparte لتوه المصابين بالطاعون فى يافا Jaffa؛ انسحبت يده؛ وبنفس الطريقة، تُجَمِّد الصورة بفعلها الخاطف مشهداً سريعًا فى زمنه الفاصل: مثل ما صوره أبستيجى Apesté-guy، أثناء حريق الـ publicis[١٣]، حين التقط صورة لامرأة وهى تقفز من نافذة. المفاجأة الثالثة هى مفاجأة الإبهار: "منذ نصف قرن، صور هارولد د. إدجرتون Harold D.Edgerton سقوط نقطة لبن، فى جزء من مليون من الثانية" (لا أحتاج كثيراً

---

(١٢) القوة السحرية أو الإلهية الكامنة فى الأشياء أو الأشخاص أو الأماكن . (المترجمة)

(١٣) الشركة الفرنسية العملاقة للدعاية والاتصالات والعلاقات العامة التى تعرضت لحريق كبير سنة ١٩٧٢ . (المترجمة)

للاعتراف بأن هذا النوع من الصور لا يمسنى ولا حتى يهمنى. أنا فينومينولوجى إلى درجة أننى لا أحب سوى الحضور الذى يتواءم مع قدراتى). مفاجأة رابعة وهى أن ما ينتظره المصوِّر من تحريفات التقنية: طباعة مزدوجة **surimpressions**، خداع بصرى **anamorphoses**، استغلال إرادى لبعض العيوب (عيوب الكادر، الضبابية، اختلال المناظير)؛ لعب مصورون كبار (كأمثال جيرمان كرول **Germain krull** وكيرتيز **kertész** ووِيليام كلاين) على هذه المفاجآت، دون أن يقنعونى، حتى لو كنت أتفهم دلالتها الانقلابية. خامس نوع من المفاجآت: التلاقى. صور كيرتيز نافذة حجرة عُلوية، وراء الزجاج اثنان من التماثيل النصفية القديمة تنظر إلى الشارع (أحب كيرتيز، ولكنى لا أحب الهزل لا فى الموسيقى ولا فى الفوتوغرافيا). يمكن للمصوِّر أن ينسق المشهد الذى يرغب فى التقاطه؛ إنما فى عالم **الإعلام** المرئى، يعد المشهد "طبيعيًا" حيث الصحفى الجيد هو من امتلك العبقرية، أعنى فرصة المباغتة، مثل مفاجأة أمير فى بزَّته وهو يتزلج على الجليد.

تذعن كل هذه المفاجآت لمبدأ التحدى (ولذلك هى غريبة بالنسبة لى). المصوِّر، مثل البهلوان، لابد أن يتحدى القوانين المحتملة أو حتى الممكنة، وإلى أقصى حد. يجب أن يتحدى تلك المثيرة للاهتمام؛ تصبح الصورة "مذهلة" نظرًا لأننا لا نعرف لماذا التقطت؟ ما الداعى وما الفائدة من تصوير شخص عار يقف أمام كوَّة باب بعكس الضوء؟ مقدمة عربة قديمة فى العشب، سفينة شحن على الرصيف، أريكتان فى مرج، أرداف امرأة أمام نافذة ريفية، بيضة على بطن عارٍ (صور حصلت على جوائز فى مسابقة للهواة)؟ فى مرحلة سابقة، كانت الفوتوغرافيا، لكى تدهش، تصور الوجهاء. لكن فيما بعد، ومن خلال انقلاب معروف، ما تصوِّره كانت تقرُّ له بالاستحقاق. أصبح إذن "أى شىء كان" الغاية المصطنعة للقيمة.

بما أن كل صورة هى عَرَضية (وبذلك تكون خارجة عن المعنى)، لا تستطيع الفوتوغرافيا الإفصاح (نزوعًا إلى التعميم) إلا من وراء قناع. هذه هى الكلمة بعينها التى استخدمها كالفينو Calvino ليشير إلى ما يجعل من الوجه نتاجًا لمجتمع ولتاريخه[١٤]. مثل بورتريه ويليام كاسبى William casby، الذى صوَّره أفيدون Avedon: كشف هنا عن جوهر العبودية: القناع هو المغزى، من حيث كونه مجردًا بصورة مطلقة (مثلما كان فى المسرح القديم). ولهذا السبب فإن رسامى البورتريه العظام هم ميثولوجيون عظام: نادار (البورجوازية الفرنسية)، ساندر Sander (الألمان فى عصر ما قبل النازية)، أفيدون Avedon (الطبقة العليا النيويوركية).

قد يكون القناع هو المنطقة الصعبة للفوتوغرافيا. يبدو أن المجتمع، يرتاب من المعنى الخالص. يريد معنى، ولكنه يريد أن يحاط هذا المعنى فى نفس الوقت بالضجيج الذى يجعله أقل حدة (مثلما يقال فى السيبرنطقيا cybernetique). أيضًا الصورة التى يكون معناها (لا أقول وقعها) مؤثرًا بشدة، تتحول سريعًا؛ فنحن نستهلكها جماليًا وليس سياسيًا.

صورة القناع هى فى الحقيقة حَرِجة بما يكفى لكى تقلق (فى عام ١٩٣٤، راقب النازيون ساندر لأن "وجوه العصر" لم تتوافق مع النمط الأصلى النازى للعرق)، ولكنها من ناحية أخرى شديدة الرصانة (أو شديدة "التميز") لكى تؤسس حقًا نقدًا اجتماعيًا فعالاً، على الأقل وفقًا لمتطلبات النزعة النضالية: أى علم ملتزم يعترف بفائدة علم الفراسة؟ القدرة على إدراك المعنى، السياسى أو المعنوى لوجه، أليست فى ذاتها انحرافًا طبقيًا؟ ومن المبالغة القول إن: موثق عقود ساندر متسم بالأهمية والتكلف، الحاجب الحازم والفظ؛ ولكن لا يوجد موثق عقود أو حاجب يمكن له أن يقرأ هذه

(١٤) كالفينو Calvino

" القناع، هو المغزى، من حيث كونه مجرد بصورة مطلقة ..."

ر. أفيدون R.Avedon: وليام كاسبى William Casby، مولود عبداً. ١٩٦٣

" راقب النازيون ساندر Sander لأن وجوه العصر لم تتوافق مع النمط الأصلى للعرق النازى."

ساندر Sander ، موثِّق عقود

العلامات. النظرة الاجتماعية بوصفها مسافة تمر هنا بالضرورة بوسيط جمالى راقٍ، سرعان ما يردها عديمة الجدوى. لا تكون النظرة نقدية سوى لدى الذين هم بالفعل قادرون على النقد. هذا المأزق يشبه قليلاً مأزق بريخت **Brecht**؛ كان عدائيًا تجاه الفوتوغرافيا كما صرَّح، نظرًا إلى ضعف قدرتها النقدية، ولكن مسرحه لم يستطع أبدًا أن يكون فعالاً من الناحية السياسية، بسبب رهافته وخاصيته الجمالية.

لو استثنينا مجال الدعاية، حيث لا يجب أن يكون المعنى واضحًا ومتمايزًا إلا مراعاة لطبيعتها التجارية، تكون سيميولوجيا الفوتوغرافيا بالتالى محدودة بالتجليات الرائعة لبعض رسامى البورتريه. بالنسبة للباقى، لكل ما صدر من الصوَر "الجيدة"، أقصى ما يمكننا قوله إيجابيًا حيالها، إن الموضوع **ينطق**، يَحْملنا، بشكل مبهم، على التفكير. بل: حتى هذا يمكن أن ينظر إليه كمصدر للخطر. على أقل تقدير، لا يوجد معنى البتة، هذا أكثر يقينًا: فقد رفض محررو مجلة **Life** صوَر كيرتيز، عند قدومه إلى الولايات المتحدة، عام ١٩٣٧، لأن صوره، قالوا عنها، "تنطق أكثر من اللازم"؛ تجعلنا نتبصّر، نفترض معنى - معنى آخر غير حرفى. الفوتوغرافيا فى الحقيقة انقلابية، ليس عندما تُفْزِع، وتُكَدّر أو حتى توصم بالعار، ولكن حين تُفَكر.

- ١٦ -

منزل عتيق، رواق للتظليل، قرميد، زخرفة عربية قديمة، رجل متكئ على الحائط، شارع مقفر، شجرة بحر متوسطية (**الحمرا Alhambra**، لشارل كليفورد **Charles Clif-ford**): هذه الصورة القديمة (١٨٥٤) تمسنى، أرغب ببساطة فى العيش هناك. هذه الرغبة تغوص إلى عمق فى نفسى وتَتَّبِع جذورًا لا أعرفها: حرارة الطقس؟ أساطير بحر متوسطية؟ نزعة أبولونية **apollinisme**؟ ضياع؟ خلوة؟ مجهولية؟ نبل؟ كيفما كان الحال (من نفسى، من دوافعى، من توهماتى)، أود أن أحيا هناك، **بدقة**، وهذه الدقَّة لا تحققها الصورة السياحية أبدًا. بالنسبة لى، صور المناظر الطبيعية (حضرية أو ريفية) لابد أن تكون **صالحة للسكنى**، وليست مزارًا.

" أود أن أحيا هناك.."

شارلز كليفورد Charles Clifford، الحمراء (غرناطة)، ١٨٥٤-١٨٥٦

هذه الرغبة للسكنى، لو راقبتها جيداً فى نفسى، لا أجدها حالمة (لا أحلم بموقع مُغالى فيه) ولا عينية (لا أسعى لشراء بيت وفقًا لعروض نشرة دعائية لوكالة عقارية). هى توهمية، تتعلق بنوع من التبصر يبدو أنه يحملنى إلى الأمام، نحو زمن طوباوى، أو يحملنى إلى الوراء، إلى مكان لا أعرفه من نفسى. حركة مزدوجة أنشدها بودلير فى الدعوة للسفر **Invitation au voyage** والحياة السالفة **Vie Anterieure**. أمام هذه المناظر الطبيعية المفضلة، كل شىء يجرى كما لو كنت على **يقين** من أنه سبق لى الوجود هناك، أو أنه يجب علىَّ الذهاب إلى هناك. وإذ بفرويد **Freud** يقول عن الجسد الأمومى: "ليس هناك البتة مكان آخر نستطيع القول بقدر من اليقين إننا كنا فيه بالفعل"(١٥). هكذا سيصبح إذن جوهر المنظر الطبيعى (الذى آثرته الرغبة) حميمًا:، يستنهض الأمّ بداخلى (وليس مقلقًا على الإطلاق).

- ١٧ -

وهكذا باستعراض **المتعة المتعقلة** التى أيقظتها فىَّ بعض الصور، بدا لى أننى لاحظت أن الستوديوم، بسبب أنه لم يَعْبُر، ويُحفِّز، ويُخطط، من خلال بونكتوم يجذبنى أو يجرحنى، يُحدث طرازًا من الصور منتشراً بشدة (الأكثر انتشاراً فى العالم)، والذى يمكننا تسميته **الصورة الفوتوغرافية المتوحدة unaire**. فى النحو التوليدى، يكون التحويل متوحداً **unaire**، إذا تم من خلاله، توليد سلسلة مفردة من الجملة النواة. وهذه التحويلات المفردة هى: البناء للمجهول والنفى والاستفهام والتوكيد. تكون الصورة متوحدة عندما تحول توكيدياً "الواقع" دون انشطاره، ودون زعزعته (التوكيد هو قوة تماسك)، لا ازدواجية ولا التفاف ولا تشويش. الصورة المتوحدة لديها كل ما يجعلها عادية، "وحدة" التكوين هى القاعدة الأولى للبلاغة العامية (وعلى الأخص المدرسيّة): "الموضوع - كما جاء على لسان استشارى لمصورين هواة - لابد أن يكون بسيطًا، متخلصًا من الكماليات عديمة الجدوى؛ ذلك يحمل اسم: البحث عن الوحدة".

(١٥) شيفرييه - تيبودو Chevrier-Thibaudeau

صور التحقيقات الصحفية كثيراً ما تكون صوراً متوحدة (الصورة المتوحدة ليست بالضرورة ساكنة). لا يوجد فى هذه الصور بونكتوم: إنما صدمة ما - يمكن للحرف أن يصدم - لكن دون ارتباك؛ تستطيع الصورة أن "تَصْرُخ"، من دون أن تجْرح. يتم تلقى الصور الصحفية تلك (دفعة واحدة)، هذا كل ما فى الأمر. أتصفحها، لا أتذكرها. لا توجد فيها تفصيلة (فى أحد الأركان) تقطع قراءتى، أهتم بها (مثلما أهتم بالعالم)، لا أحبها.

صورة متوحدة أخرى، هى الصورة الإباحية (لا أقول إيروتيكية: الإيروتيكية هى إباحية مشوشة، متصدعة). لا يوجد أكثر من تجانس الصورة الإباحية، هى دائمًا صورة ساذجة، لا مقصد لها ولا حسابات. مثل واجهة زجاجية لا تعرض ولا تكشف سوى عن جوهرة وحيدة، واجهة مخصصة بالكامل لعرض شىء وحيد، الجنس. ولا يوجد موضوع آخر، غير متوقع، يأتى ليستر بعض الشىء، يرجئ أو يشتت. برهان عكسى contrario: نقل مابلثورب صوره المقربة الجنسية الفاحشة، من الإباحية إلى الإيروتيكية، بتصويره من قرب شديد غرز السروال الداخلى؛ لم تعد الصورة متوحدة، بما أن ما يستهوينى فيها هو حُبيْبات النسيج.

- ١٨ -

فى هذه المساحة شديدة التوحد عادة، تجذبنى أحيانًا (ولكن، للأسف، نادرًا) "تفصيلة". أشعر أن وجودها وحده يغير قراءتى، وكأنها صورة جديدة تلك التى أنظر إليها، تتسم فى ناظرى بقيم عليا، هذا "البونكتوم" (هو ما يعلِّم فى نفسى).

ليس ممكنًا أن نضع قاعدة للربط بين الستوديوم والبونكتوم (عندما يوجَد هناك). الأمر يتعلق بحضور متزامن، هذا كل ما يمكننا قوله: الراهبات "كن موجودات هنالك"،

سائرات فى الخلفية، عندما صور فيسينج جنود نيكاراجوا. من وجهة نظر الواقع (التى قد تكون وجهة نظر المصوِّر)، هناك السببية تفسر وجود "تفصيلة": الكنيسة الموجودة فى هذه البلاد اللاتينية، والراهبات العاملات فى التمريض، والمسموح لهن بالتجوال، إلخ... ولكن من وجهة نظرى مُشاهداً، أُعطيت التفصيلة بالصدفة وبلا داع. لا يتكون المشهد وفقًا لمنطق إبداعى، الصورة مزدوجة بلا شك، ولكن هذه الازدواجية ليست المُحرك لأى "إطناب"، كما يحدث فى الخطاب التقليدى. لا يوجد أى تحليل يمكن أن يفيدنى لإدراك البونكتوم (ولكن من الجائز أنها الذاكرة، كما سوف نرى أحيانًا). يكفى أن تكون الصورة كبيرة بما يفى بالحاجة، حتى لا أضطر إلى إمعان النظر فيها (لا لزوم له)، فهى حين تشغل الصفحة بالكامل، يمكننى أن أتلقاها بملء عينى.

- ١٩ -

فى أغلب الأحيان، يكون البونكتوم مجرد "تفصيلة"، بما يعنى شيئًا جزئيًا، وبالإضافة فإن إعطاء أمثلة لبونكتوم يجعلنى أسلِّم نفسى بشكل ما.

هاهى أسرة أمريكية سوداء، صورها جيمس فان دير زى **James Van der Zee** عام ١٩٢٦ . الستوديوم واضح: أهتم بتعاطف، كموضوع ثقافى جيِّد، حسب ما تقوله الصورة، لأنها تتكلم (هى صورة "جيدة"): تتحدث عن الجديرين بالاحترام، عن الحياة العائلية، عن التقاليد، عن ثياب الأحد، عن مجهود الترقى الاجتماعى من أجل حيازة سمات البيض (جَهْد مؤثر، بقدر ما هو ساذج)، يثير المشهد اهتمامى، ولكنه لا "يُعلِّم" فى نفسى. ما أتأثر به، وقد تستغربون القول، هو الحزام العريض للأخت (أو الابنة) – يا لها من زنجية فَتيَّة – الذراعان مكتوفتان وراء الظهر، بطريقة مدرسية، ولا سيما حذاؤها ذو الإبزيم (لماذا طراز من الزى العتيق انقضى عهده يَمسنى؟ أريد القول: إلى أى زمن يُرجعنى؟).

"حذاؤها ذو الإبزيم"

جيمس فان دير زيى James Van der Zee، بورتريه عائلى، ١٩٢٦

"ما أراه بعناد هى أسنان الصبى الخَرِبة..."

وليام كلاين William Klein، الحى الإيطالى، نيويورك، ١٩٥٤

هذه البونكتوم حرك فى نفسى حفاوة كبيرة، تُشبه الحنين. إلا أن البونكتوم لا يراعى الأخلاق والذوق؛ يمكنه أن يكون سيئ التهذيب. صوَّر ويليام كلاين صبيَّة فى الحى الإيطالى فى نيويورك عام (١٩٥٤)؛ الصورة مؤثرة ومسلية، ولكن ما أراه بعناد، هى الأسنان الخَرِبة للصبى الصغير.

صور كيرتيز ، فى عام ١٩٢٦، بورتريه لتزارا **Tzara** الصغيرة بمنظارها أحادى العدسة[١٦]؛ ولكن ما ألاحظه، بتلك النظرة الإضافية التى تبدو وكأنها هدّية، جمال البونكتوم، المتمثّل فى يد تزارا المُسنودة على إطار الباب: يد كبيرة بأظافر متّسخة قليلاً.

لدى البونكتوم مهما كان بريقه قوة انتشار افتراضية، تكون هذه القوة فى الأغلب مجازية. هناك صورة لكيرتيز (١٩٢١) تُمثِّل عازف كمان غجرى ضرير، يسوقه صبى. بيد أننى أرى، بهذه "العين المفكرة" التى تجعلنى أزيد شيئًا ما على الصورة، ذلك الطريق الترابى المطروق. تؤكد لى بِنية هذا الطريق الترابى أننى فى أوروبا الوسطى؛ أُدْرك المرجع (هنا، تتجاوز الصورة بالفعل نفسها، أليس ذلك هو البرهان الوحيد على فنيّتها؟ تُلغى بوصفها **وسيطًا**، لا تُصبح علامة، بل الشىء ذاته؟)، تعرفت بكل كيانى، على القرى التى مررت بها أثناء ترحالاتى القديمة فى المجر ورومانيا.

هناك امتداد آخر للبونكتوم (أقل بروستينية **proustienne**)[١٧]، حينما لا تتبقى، للمفارقة، غير "تفصيلة" تملأ الصورة بكاملها. صورت دوان ميشال **Duane Michals** بورتريه مستفز لآندى وورهول **Andy Warhol** وهو يخبئ وجهه بكلتا يديه. ليس لدىَّ أدنى رغبة فى التعليق المعقلن على لعبة الاختباء هذه (ذلك، هو الستوديوم)، لأنه

---

(١٦) المونوكل monocle عدسة لتصحيح الرؤية والنظر تُعلَّق بسلسلة لعين واحدة . (المترجمة)

(١٧) نسبة إلى مارسيل بروست الذى وصف ظاهرة الذاكرة اللاإرادية، أو استثارة الذاكرة بواسطة أشياء تحدث فى الواقع ليس للإرادة دخل فيها . (المترجمة)

" تعرفت بكل كيانى، على القرى التى مررت بها أثناء ترحالاتى القديمة

أ. كيرتيز A. Kertesz: لحن عازف الكمان. أبونى، المجر، ١٩٢١ .

بالنسبة إليَّ، آندى وورهول لا يخبئ شيئًا؛ هو يقدم لى يديه لقراءة صريحة، والبونكتوم ليس هو الحركة، إنما هو الأمر المنفِّر قليلاً لأظافره المنفرجة، الرخوة والمحوطة بالزُرقة فى الوقت نفسه.

- ٢٠ -

قد "توخزنى" بعض التفاصيل. وإن لم تفعل، فإن ذلك بلا شك يكون بسبب تعمد وضعها على هذ النحو من جانب المصوِّر. فى **شينوهييرا** Shinohiera، **الرسام المحارب** fighter painter، لويليام كلاين (١٩٦١)، لا تقول لى الرأس المسخ للشخصية شيئًا، لأننى أرى بوضوح أنها خدعة فى التقاط الصورة. خَدَمنى مثال الجنود والراهبات فى خلفية الصورة لشرح ما كان يعنيه لى البونكتوم (هنا، بالفعل أوَّلى)؛ ولكن عندما صور بروس جيلدن Bruce Gilden راهبة ومتنكّرين فى زى نساء جنبًا إلى جنب (نيو أورليانز New orleans، ١٩٧٣)، لم يوقع التناقض المُراد (حتى لا نقول البارز)، أى تأثير فى نفسى (إن لم يكن ربما بعض السخط). ومن ثم التفصيلة التى تهمنى لا تكون مقصودة، أو على الأقل ليس على نحو صارم، وعلى الأرجح لا يجب أن تكون كذلك؛ توجد فى حقل الأشياء المصوّرة مثل مكمل ما، لا يمكن تحاشيه، وممنوح فى الوقت نفسه؛ لا تشهد بالضرورة على فنية المصوّر؛ هى فقط تشير إلى أن المصوِّر كان هنا، أو أنه بشكل أكثر بساطة أيضًا، لم يكن فى مقدوره عدم تصوير الموضوع الجزئى فى وقت تصويره للموضوع الكلى (كيف كان يمكن لكيرتيز "فصل" الطريق الذى كان يتنزه فيه لاعب الكمان؟). لا يتمثل تبصُّر المصوِّر بأن "يرى" ولكن بأن يوجد هناك. وبخاصة، محاكاة لأورفيوس Orphée[١٨]، ألا يعود إلى ماكان يسلكه، إلى ما كان يعطيه لى!

---

(١٨) بطلة الأسطورة اليونانية أورفيوس (المترجمة).

استولت تفصيلة على مُجْمل قراءتى؛ مثلت تحولاً حيوياً لاهتمامى، تحول يُشبه السطوع، لاتعود الصورة عادية حين تشير إلى **شىء ما**. استفزنى **هذا الشىء**، زعزعنى قليلاً، كَشْف satori[١٩]، عبور للفراغ (لايهم فى شىء أن المرجع غير ذى شأن). شىء غريب: الإيماءة الفاضلة التى تسيطر على الصوَر "المحتشمة" (التى يسبر غورها ستوديوم بسيط) هى إيماءة كسولة (تتصفح، تنظر بسرعة وبفتور، تتمهل وتتعجل) وبالعكس، قراءة بونكتوم (الصورة المشار إليها، لو جاز القول) هى فى آن قصيرة ونَشِطة، التقطها مثل حيوان مفترس. خدعة لغوية، يقال "إظهار صورة"، ولكن ما تظهره العملية الكيميائية هو ما لا يمكن إظهاره، هو جوهر (الجُرح)، هو ما لايمكن أن يتحول، ولكن فقط يتكرر بضروب من الإلحاح (بنظرة ملحَّة). ذلك يقرب الصورة (بعض الصور) من الهايكو Haïku[٢٠]. حيث إن تدوين الهايكو أيضًا لا يمكن تصويره. كل شىء مُعْطى، بدون استثارة الرغبة أو حتى إمكانية امتداد بلاغى. فى الحالتين، يمكن، بل يجب أن نتحدث عن **سكون** نَشِط، موصول بتفصيلة (بصاعق)، بانفجار يرسُم نجمة صغيرة على نافذة النص أو الصورة. لا الهايكو، ولا الصورة تجعلنا "نحلم".

فى تجربة أومبريدان Ombredane[٢١]، لا يرى الزنوج على الشاشة سوى الدجاجة الصغيرة التى تَعْبر أحد أركان الميدان الكبير للقرية. أنا أيضًا، فى صورة

---

(١٨) بطلة الأسطورة اليونانية أورفيوس . (المترجمة)

(١٩) ومضة أو كشف أو خبرة مفاجئة مليئة بالحدس والرؤية والوعى والمعرفة دون سبب جلىّ او إعداد مسبق. (المترجمة)

(٢٠) نوع من الشعر اليابانى يعتمد على توليفة مميزة، يتحد فيها الشكل والمضمون واللغة . (المترجمة)

(٢١) أندريه أومبريدان عالم نفس فرنسى شهير . (المترجمة)

" أصرف النظر عن أية معرفة، عن أية ثقافة...

لا أرى سوى الياقة العريضة للقميص الذى يرتديه الصبى،

والضمادة التى تلّف إصبع الفتاة..."

لويس هـ. هاين Lewis H. Hine، أطفال معوقون عقلياً فى مؤسسة فى نيوجرسى،١٩٢٤ .

اثنين من الأطفال المعوّقين عقليًا فى مؤسسة فى نيوجرسى (صورها لويس هـ. هاين Lewis H. Hine سنة ١٩٢٤)، لا ألتفت كثيرًا إلى الرءوس الضخمة ولا إلى البروفيل الذى يدعو إلى الرثاء (هذا يمثل جزءًا من الستوديوم). ما أراه، مثل زنوج أومبريدان، هى البونكتوم البعيدة عن مركز الصورة، الياقة العريضة[٢٢] للقميص الذى يرتديه الصبى، والضمادة التى تلف إصبع الفتاة. هل أنا همجى، طِفل؟ أو مهووس؛ أصرف النظر عن أية معرفة، عن أية ثقافة، أرفض أن أرث أى شىء من عين أخرى سوى عينى.

- ٢٢ -

الستوديوم هو فى النهاية مشفَّر دائما، البونكتوم ليس كذلك (أرجو ألا أكون مغاليًا فى استخدامى لهذه الكلمات). صور نادار، فى زمنه (١٨٨٢)، سافورنان دى برازا Savorgnan de Brazza[٢٣] محوطًا بغلامين زنجيين يرتديان زيًا بحريًا؛ وَضَع أحد البحارين يده بغرابة على فخذ برازا. هذا التصرف غير الملائم كان كافيًا لكى يُلفت نظرى، ويشكل بونكتوم. إلاّ أنه ليس كذلك؛ لأننى أُشفِّر الوضع على الفور، سواء أردت أم لم أرد، كوضع "غريب" (البونكتوم، بالنسبة لى، هو الأذرع المعقودة للبحار الثانى). ما أستطيع تسميته لايمكنه فى الحقيقة أن يخزينى. عدم القدرة على تسمية

---

(٢٢) يطلق عليها ياقة دانتون Danton وهى طراز من ياقات القمصان ترجع فى أصولها إلى صورة مرسومة لجورج دانتون الزعيم الفرنسى بياقة معطفه الأسود الشهير . (المترجمة)

(٢٣) إيطالى تجنس بالجنسية الفرنسية، (١٨٥٢ – ١٩٠٥)، أرسلته الجمعية الجغرافية الفرنسية لاستكشاف إفريقيا ونشر الثقافة الفرنسية. يعود اسم عاصمة الكونغو برازافيل إليه، وتعنى" مكان الأخ برازا المحبوب" . (المترجمة)

" البونكتوم بالنسبة لى، هو الأذرع المعقودة للبحار الثانى..."

نادار Nadar، سافورنان دى برازا Savorgnan de Brazza، ١٨٨٢ .

الأشياء بأسمائها هو عرض جيد للارتباك. صور مابلثورب بوب ويلسون Bob Wilson[٢٤] وفيل جلاس Phill Glass[٢٥].

يستوقفني بوب ويلسون، لا يمكنني تعليل ذلك، أي أين استوقفني، هل هي النظرة؟ البشرة؟ وضع الأيدي؟ حذاء كرة السلة؟ التأثير أكيد، ولكنه لا يُعَوَّض، لايجد التأثير علامته، اسمه، وعلاوة على ذلك هو تأثير قاطع، ويستقر مع ذلك في منطقة غامضة من نفسي، حاد ومخنوق، يصرخ في صمت. تناقض غريب، هو وميض يتماوج.

لا غرابة في أنه أحيانًا لا يتكشف البونكتوم على الرغم من وضوحه، إلا بعد برهة، حين تكون الصورة بعيدة عن نظري، أفكر فيها من جديد. يحدث أنني أستطيع معرفة صورة أتذكرها بشكل أفضل من صورة أنظر إليها، كما لو أن الرؤية المباشرة توجه اللغة توجيهًا مزيفًا، وتجعلها تنخرط في مجهود للوصف تضيع معه دائمًا نقطة التأثير وهي البونكتوم. عند قراءة صورة فان دير زيي ، اعتقدت أنني اكتشفت ما كان يثيرني: الأحذية ذات الإبزيم للزنجية المرتدية أجمل ثيابها. ولكن هذه الصورة ظلت تعمل بداخلي، وفهمت بعد ذلك أن البونكتوم الحقيقي كان العقْد الذي كانت ترتديه على رقبتها، لأنه (بدون شك) كان هو نفس العقْد (السلك الرقيق من الذهب المجدول) الذي كنت أرى إحدى أفراد أسرتي ترتديه دائمًا، التي عندما ماتت، ظل محفوظًا في علبة عائلية للمجوهرات القديمة (كانت أخت أبي التي لم تتزوج قط، لقد عاشت عانسًا بالقرب من أمها، وكنت أشعر دائمًا بالألم حيالها، مفكرًا في حياتها الريفية البائسة). فهمت للتو أنه مهما كان البونكتوم مباشرًا وقاطعًا، يستطيع أن يرتضي ببعض الكمون (ولكن لا يرضى أبدًا دون أي اختبار).

(٢٤) ممثل ومخرج مسرحي أمريكي . (المترجمة)

(٢٥) موسيقار أمريكي مشهور . (المترجمة)

" يستوقفني بوب ويلسون، لا يمكنني تعليل ذلك ..."

ر. مابلثورب R. Mapplethorpe: فيل جلاس Phill Glass وبوب ويلسون Bob Wilson

فى حقيقة الأمر - أو فى النهاية - لكى ترى صورة بشكل جيد، من الأفضل أن ترفع رأسك أو تغمض عينك. "الشرط المبدئى للصورة، هو الرؤية"، قال يانوش Ja-nouch لكافكا kafka، وضحك كافكا وأجاب: "نحن نصور الأشياء لكى نطردها من أذهاننا. حكاياتى هى طريقة لإغلاق عيونى". يلزم على الفوتوغرافيا أن تكون صامتة (توجد صور صاخبة، لا أحبها). هى ليست مسألة "رصانة"، ولكن مسألة موسيقى. لا يمكن الوصول إلى الذاتية المطلقة إلا فى حالة محاولة جاهدة للصمت (إغماض عينك هو جعل الصورة تنطق فى الصمت). تمسنى الصورة لو انتزعتها من الثرثرة التقليدية: **"التقنية"، "الواقع"، "التحقيق الصحفى"، "الفن"**، إلخ : لا أنطق بشىء، أغمض عينى، أدع البونكتوم ترتقى وحدها إلى الوعى النشط.

- ٢٣ -

آخر شىء عن البونكتوم: سواء أكان مُطَوّقًا أم لا، هو أنه مكمِّل . هو ما أضيفه إلى الصورة ومع ذلك هو موجود فيها من **قبل**. بالنسبة للصبِيَّيْن المعاقَيْن فى صورة لويس هـ. هاين Lewis H. Hine: لا أضيف إليهما البتة تشوه البروفيل، الشفرة تقولها قبلى، إنها تأخذ مكانى، لا تتركنى أتكلم؛ ما أضيفه - والذى يوجد بالتأكيد فى الصورة - هو الياقة والضمادة. هل أضيف للصورة فى السينما؟ لا أعتقد؛ ليس لدىَّ الوقت أمام الشاشة، لا تكون عندى الحرية لكى أغلق عينىَّ؛ وإلا فعند فتحهما ثانية، لن أجد نفس الصورة، فأكون مجبراً على نَهَم مستمر؛ كمية هائلة من الخصائص الأخرى، ولكن دون تمعن فى الفكر؛ من هنا جاء اهتمامى بالفوتوجرام Photo-gramme[٢٦] .

(٢٦) عملية تصوير ثلاثية الأبعاد للأماكن والأشياء تستخدم لتكوين المجسمات وعمل الخرائط الدقيقة والتنقيب عن الآثار . (المترجمة)

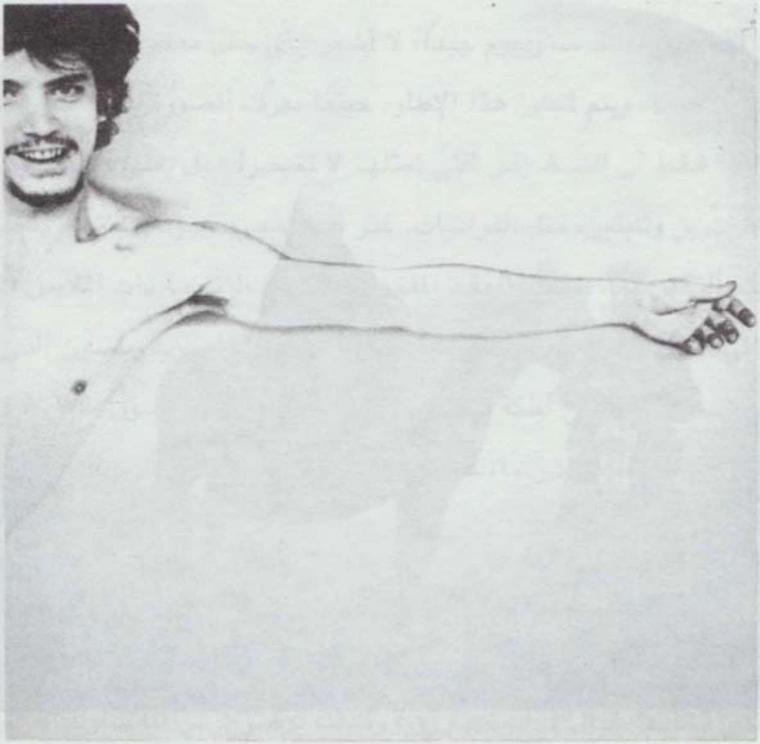
على أن السينما لها مقدرة يبدو أنها للوهلة الأولى لا تتوفر للفوتوغرافيا، فالشاشة (كما لاحظ بزان Bazin) ليست إطاراً، ولكنها مخبأ. الشخص الذى يخرج منها يستمر فى الحياة، "حقل معتم" يضاعف بلا توقف الرؤية الجزئية. بيد أننى أمام آلاف الصور، بما فيها تلك التى تمتلك ستوديوم جيداً، لا أشعر بأى حقل معتم. كل ما يحدث داخل الإطار يموت حتمًا، ويتم تجاوز هذا الإطار. حينما نعرِّف الصورة بأنها صورة ساكنة، لا يعنى هذا فقط أن الشخوص التى تمثلها لا تتحرك؛ بل يعنى أنهم **لا يغادرون:** يكونون مخدَّرين وثابتين، مثل الفراشات. غير أنها بمجرد وجود بونكتوم، يتخلق حقل معتم (يتم التكهن به). بسبب العِقد المفتول، امتلكت الزنجية ذات الملابس المتأنقة، بالنسبة لى، حياة كاملة خارج صورتها؛ لدى رغبة فى لقاء بوب ويلسون الذى زودنى ببونكتوم لا يعوض. هاهى الملكة فيكتوريا، صورها جورج و. ويلسون George W. Wilson (عام ١٨٦٣) تمتطى فرسًا، حيث تغطى التنورة ردفها بوقار (تلك، هى الأهمية التاريخية، الستوديوم).

ولكن إلى جانبها، يجذب نظرى سائس مرتديًا التنورة الإسكتلندية ممسكًا بلجام الفرس. هذا هو البونكتوم؛ لأنه حتى لو لم أكن أعرف جيداً الوضع الاجتماعى لهذا الإسكتلندى (خادم؟ خيَّال؟)، أستطيع رؤية وظيفته بوضوح: مراقبة سلوك الفرس. ماذا لو شرع الفرس فجأة فى الوثب؟ ماذا كان يمكن أن يحدث لتنورة الملكة، أعنى لجلالتها؟ يُخرج البونكتوم على مستوى التوهم الشخصية الفيكتورية من الصورة (ويصلح القول هنا تمامًا)، ويمنحها حقلاً معتمًا.

الحضور (الحيوى) لهذا الحقل المعتم هو، على ما أعتقد، ما يميز الصورة الإيروتيكية عن الصورة الإباحية، تمثل الصورة الإباحية الأعضاء الجنسية بطريقة عادية، صانعة منها موضوعًا ساكنًا (تميمة Fetish) مبجلاً، مثل إله لا يخرج من

" الملكة فيكتوريا، لا تتسم مطلقًا بالجمال..." (فيرجينيا وولف)

ج. و. ويلسون G.W.Wilson، الملكة فيكتوريا، ١٨٦٣ .



"... اليد عند درجتها المناسبة للانفراج، ولدرجة استسلامها ..."

ر. مابلثورب R. Mapplethorpe، شاب ذو ذراع منبسط.

محرابه، بالنسبة لى لا أرى بونكتوم فى الصورة الإباحية؛ غايتها تسليتى (بل ويُدركنى الضجر منها سريعًا). الصورة الإيروتيكية، على العكس (وهذا شرطها عينه)، لا تجعل من الجنس موضوعًا مركزيًا؛ حيث يمكنها تمامًا عدم إظهاره، فهى تجذب المشاهد خارج إطارها، وهكذا أحيى تلك الصورة وتحييني. البونكتوم هو أمر خارج المجال بالكاد يلاحظ، كما لو أن الصورة أطلقت الرغبة أبعد مما تسمح لنا بأن نراه، ليس فقط نحو "المتبقى" من العرى، وليس فقط نحو توهم الممارسة، ولكن نحو التفوق المطلق لكائن، يمتزج روحه وجسده معًا. هذا الفتى ذو الذراع المنبسطة، ذو الابتسامة المشعة، على الرغم من أن جماله ليس أكاديميًا بالمرة، ورغم أن نصفه خارج الصورة، مبعدًا إلى أقصى اليسار من الإطار، فهو يجسِّد نوعًا من إيروتيكية مرحة. تحملنى الصورة على تمييز الرغبة الثقيلة للإباحية عن الرغبة الخفيفة الطيِّبة للإيروتيكية، وبعد كل شىء، ربما تكون مسألة "حظّ".

ثبت المصوِّر يد الفتى (مابلثورب نفسه، على ما أعتقد) عند درجتها المناسبة للانفراج، ولدرجة استسلامها، بعض مليمترات زائدة أو ناقصة، والجسد الذى نخمن وجوده، ما كان له أن يقدم بمثل هذه الروعة (الجسد الإباحى، محتشد، يعرض نفسه، ولا يمنح نفسه، ليس فيه أى سماح): لقد وجد المصوِّر **اللحظة الخاصة، كيروس** Kaïros[٢٧] الرغبة.

- ٢٤ -

متقدمًا هكذا من صورة إلى صورة (للحق أقول، كلها عامة، حتى الآن)، قد أكون تعلمت كيف أُثيرت رغبتى، ولكنى لم أكتشف طبيعة (**جوهر**) الفوتوغرافيا. لَزِم

(٢٧) هناك كلمتان فى اللغة اليونانية القديمة تعبِّران عن الزمن: Chronus أى الزمن الكمِّى، وKaïros أى الزمن الكيفى أو الخاص. (المترجمة)

علىَّ أن أقر أن رغبتى كانت وسيطًا ناقصًا، وأن ذاتية مختزلة فى مشروعها الاستمتاعى لا يمكنها التعرف على الكلِّى. كان يجب علىَّ أن أغوص أكثر فى نفسى حتى أكتشف بداهة الفوتوغرافيا، هذا الشىء الذى يراه أى شخص وهو يتطلَّع إلى صورة ما، والذى به يتميز فى عينيه عن أى صورة أخرى. لابد لى أن أقدم اعتذارى وتداركى للأمر.

- ٢٥ -

فى إحدى أمسيات نوفمبر، بعد موت أمى بوقت قصير، كنت أرتب بعض الصور. لم آمل فى "العثور عليها"، كما لم أنتظر شيئًا من "صور شخص، تذكرنا به بشكل أضعف بكثير من الاكتفاء بمجرد التفكير فيه" (بروست) **Proust**[٢٨]. لقد كنت أعرف جيدًا أننى بسبب تلك القدرية التى هى أحد الملامح الأكثر قسوة للحداد، مهما حاولت مراجعة تلك الصور، لن أتمكن إطلاقًا من استحضار ملامحها (استدعائها جميعًا أمامى). لا، ما أردته - مثلما أراد فاليرى[٢٩]، بعد موت أمه - هو "كتابة نص صغير عنها لنفسى فقط" (ربما أكتبه يوما ما، فإن نُشر تبقى ذكراها على الأقل طيلة ذيوع صيتى). وهكذا، لم أستطع القول بالنسبة لهذه الصور، إذا استثنينا الصورة التى نشرتها بالفعل (والتى تظهر أمى امرأة شابة على شاطئ ليلاند **Les Landes**، حيث "أستعيد" مشيتها، وصحتها، ووهجها، ولكن ليس وجهها القَصِىّ)، الصور التى لدىَّ لأمى لا أستطيع حتى القول إننى أحببتها. لم أكن أجلس لتأملها، والانغماس فيها. كان القصد فرزها، ولكن لم تبد لى واحدة منها "صالحة" فعلاً، لا بصفتها عملاً فوتوغرافيًا

(٢٨) بروست Proust، III. ٧٥١، ٨٨٦.

(٢٩) فاليرى Valéry، ٥١.

ولا بعثًا حيًا لوجه أثير. لو أننى عرضت تلك الصور يومًا ما على أصدقاء لتشككت فى أنها سوف تفصح لهم عن شىء.

- ٢٦ -

كان التاريخ هو الذى يفصلنى عن كثير من هذه الصور. أليس التاريخ ببساطة هو ذلك الزمن الذى لم نكن قد ولدنا فيه بعد؟

طالعت عدم وجودى فى تلك الصور، من ملابس أمى التى كانت ترتديها قبل أن أستطيع تذكرها. هناك دهشة ما فى رؤية شخص مألوف لديك مرتديًا ملابس **مختلفة**. فها هى أمى، نحو عام ١٩١٣، مرتدية قبعة مزينة بالريش وقفازات وكتانًا ناعمًا على المعصم والرقبة، بأناقة تكذبها بساطتها وبساطة نظرتها وعذوبتها، هذه هى المرة الوحيدة التى رأيتها فيها هكذا، مأخوذة فى تاريخ (الأذواق، والموضات، والأقمشة)، حينئذ ينصرف انتباهى عنها بالالتفات إلى إكسسوارات فَنَت. ولأن الملابس فانية فهى تشكل قبرًا آخر للمحبوب. و لأجل أن "أستعيد" أمى، على نحو عابر للأسف، وبدون حتى أن أكون قادرًا على الاحتفاظ بهذا البعث لمدة أطول، يجب، فى وقت لاحق، العثور فى بعض الصور على الأشياء التى كانت تحتفظ بها على طاولة زينتها، علبة بودرة عاجية (كنت أحب صوت غطائها)، قنينة من الكريستال، كرسى منخفض، هو الآن قرب سريرى، وأيضًا، لُبَّادة من نخيل كانت تضعها على الأريكة، والحقائب الكبيرة التى كانت تحبها (حيث تكذِّب أشكالها المريحة الفكرة البرجوازية عن "حقيبة اليد").

وهكذا، تنطوى خصوصية حياة شخص سبق وجوده وجودنا قليلاً، على توتر التاريخ الشديد المتمثل فى التشارك فيه. هستيرى هو التاريخ؛ لا يتشكل إلا إذا نظرنا

له، فقط بالتفاتنا إليه. ولكى نتطلع إليه ينبغى أن نستبعد منه، وبصفتى روحًا حية، أنا عكس التاريخ تمامًا، أنا الذى يكذبه ويهدمه من أجل تاريخى الشخصى (من المستحيل بالنسبة لى أن أومن بـ "الشهود". من المستحيل على الأقل أن أكون واحدًا منهم، لم يستطع ميشليه **Michelet** أن يكتب فعليًا شيئًا عن زمنه). الزمن الذى كانت أمى تحيا فيه **قبلى** – ذلك بالنسبة لى – هو التاريخ (علاوة على ذلك، هذه هى المرحلة التى تهمنى أكثر، تاريخيًا). لا توجد معلومة سابقة قادرة على أن تجعلنى أتبين أن هذا الزمن بدأ معى (هذا هو تعريف ذاكرة الشيء **Anamnèse**) - فى حين أننى بتأملى صورة تعانقنى فيها أمى طفلاً، بالقرب منها، أستطيع أن أوقظ فى نفسى طراوة الحرير الصينى وعطر مسحوق زينتها.

- ٢٧ -

وهكذا يبدأ السؤال الجوهرى فى طرح نفسه: هل تعرفت عليها؟

وفقًا لهذه الصور، تعرفت أحيانًا على مقاطع من وجهها، على علاقة ما بين أنفها وجبهتها، على حركة أذرعها ويديها. لم أدركها أبدًا سوى أجزاء، بما يعنى أننى افتقدت وجودها، ومن ثم افتقدتها بأسرها. لم تكن هى، ولم تكن أيضًا شخصًا آخر. لقد تعرّفت عليها وسط آلاف من النساء الأخريات، ومع ذلك لم "أجدها". تعرفت عليها معرفة مغايرة، وليست جوهرية. تجبرنى الفوتوغرافيا بذلك على أن أقوم بجهد مؤلم. متوجهًا إلى تقصِّى هويتها، أتخبط بين صور شِبْه حقيقية، وبالتالى مزيفة تمامًا. القول، أمام بعض الصور "بأنها **تقريبًا** هى!" هو أكثر تمزيقًا لى من القول، أمام صور أخرى، "ليست هى على الإطلاق". "**تقريبًا**" هذه، هى نظام للحب مروِّع، ولكنها أيضًا الوضع المُحبط للحلم ، الذى بسببه أكره الأحلام.

ولأننى غالبًا ما أحلم بها (لا أحلم إلا بها)، لكنها لا تكون أبدًا بالضبط أمى: أحيانًا، تتسم فى الحلم، بشىء ما فى غير محله، بشىء من المغالاة. على سبيل المثال، تبدو مرحة، أو وقحة - حيث لم يكن ذلك حالها على الإطلاق - أو حين **أعرف** أنها هى، ولكن لا أرى ملامحها (ولكن هل نحن **نَرى** فى الأحلام، أو **نعرف؟**) أحلم عنها، ولا أحلم بها. هو نفس المجهود، أمام الصورة، كما فى الحُلم، نفس الجهد السيزيفى sisyphéen(٣٠): الصعود، مشدودًا نحو الجوهر، الهبوط ثانية دون تأمله، والبدء من جديد.

على الرغم من ذلك، كان دائمًا ما يوجد فى صور أمى تلك، مكان محفوظ ومصون، بريق عينيها. للحظة الأولى هو لمعان فيزيائى محض، أثر فوتوغرافى على لون بؤبؤ عينيها، ذلك الأخضر المائل للزرقة. ولكن هذا الضوء كان فى حقيقة الأمر نوعًا من الوساطة التى قادتنى لهوية جوهرية، لعبقرية الوجه المحبوب. ثم إنه، مهما كان عدم الإتقان، أظهرت كل صورة من هذه الصورة الشعور الحقيقى الذى عايشته فى كل مرة "تركت" نفسها لعدسة الكاميرا. كانت أمى تترك نفسها للصورة، خوفًا من أن ينقلب رفضها إلى "موقف"؛ لقد نجحت فى هدوء فى اختبار الوقوف أمام العدسة (تصرف لا يمكن تجنبه)، ولكن بدون المبالغة المسرحية للتواضع أو العبوس، لأنها كانت دائمًا قادرة على أن تستبدل بقيمة خلقية قيمة أخرى أسمى ، قيمة اللباقة. لم تصارع صورتها كما أفعل مع صورتى، لم **تفرض** نفسها.

---

(٣٠) جهد دائم لا طائل من ورائه غير العناء، والمصطلح منسوب إلى أسطورة سيزيف اليونانية . (المترجمة)

جرى الأمر هكذا، وحيد فى المنزل وقد ماتت لِتَوِّها، أنظر إلى صورها، واحدة تلو الأخرى، تحت المصباح، بصحبتها أعود تدريجيًا بالزمن إلى الوراء، أبحث عن حقيقة الوجه الذى أحببته، واكتشفتها.

كانت الصورة قديمة جداً، كرتونية، مهترئة الحواف، باهتة الطباعة ذات المسحة البنية، تُظْهِر بالكاد طفلين واقفين معًا، وقد شكلا فريقًا، على نهاية جسر خشبى فى حديقة شتائية لنباتات ذات سقف زجاجى **Jardin d'Hiver**. كانت أمى فى الخامسة من عمرها فى ذلك الزمن (١٨٩٨)، وكان أخوها فى السابعة، مسنداً ظهره إلى سياج الجسر، باسطًا ذراعه عليه، هى أبعد قليلاً، أقصر منه، تواجه الكاميرا. تشعر أن المصوِّر قال لها: "تقدمى قليلاً إلى الأمام كى نستطيع رؤيتك". كانت تقبض على إصبعها بيدها الأخرى كعادة الأطفال، فى حركة مرتبكة، الأخ والأخت متوحدان، كما عرفت، بسبب نزاعات والديهما، اللذين كانا على وشك الطلاق، وقفا جنبًا إلى جنب، وحدهما، فى الممر تحت أوراق شجر الحديقة الشتوية ونخيلها (ذلك كان البيت الذى ولدت أمى فيه، فى شونوفيير – سور – مارن **Chennevières - sur - Marne**).

كنت أراقب الفتاة الصغيرة فوجدت أمى فى النهاية. صفاء وجهها، الوضع الساذج ليديها، المكان الذى شغلته بطواعية بدون إظهار أو إخفاء نفسها، وأخيرًا سيما الفتاة المتوترة الذى كان يميزها، كما يتميز الخير عن الشر، سيما الدمية متكلِّفة الابتسامة التى تحاكى الراشدين - كل هذا شكل وجه **البراءة القُصوى** (لو أردنا فهم هذه الكلمة تبعًا لأصلها اللغوى، الذى هو: "أنا لا أوذى")، لقد حول كل هذا الوضعية الفوتوغرافية فى تلك المفارقة التى يتعذر الدفاع عنها، والتى على الرغم من ذلك تمسكت بها طوال حياتها: توكيد العذوبة. رأيت الطيبة فى صورة الفتاة الصغيرة التى

" من تظنونه أعظم المصوّرين فى العالم؟ – نادار."

نادار Nadar: أُم الفنان (أو زوجته).

شكلت وجودها على الفور وإلى الأبد، بدون أن ترثه من أحد. كيف أمكن لهذه الطيبة أن تنشأ فى ظل أبوين بعيدين عن الكمال، أحباها بشكل سيئ؟ باختصار: من أسرة كانت طيبتها بصفه خاصة خارج اللعبة، لم تنتم إلى أى نظام، أو على الأقل وقعت على حدود الأخلاق (الإنجيلية على سبيل المثال)، لم أستطع تعريف أمى بأفضل من هذا الملمح (من بين ملامح أخرى).

فخلال كل حياتنا معًا، لم تتقدم لى قط "بملحوظة" واحدة. هذه الحالة المتطرفة والخاصة، شديدة التجريد فى علاقتها بصورة، كانت حاضرة فى الوجه الذى كان لها فى الصورة التى عثرت عليها للتو. "ليست صورة مُنصفة، هى ليست إلا صورة"، يقول جودار Godard. ولكن حُزْنى أراد صورة تجمع بين العدالة والدقة ، صورة مُنْصِفة، ليست إلا صورة، ولكن صورة صحيحة. مثلما كانت، بالنسبة لى، صورة الحديقة الشتوية.

هذه المرة، أعطتنى الفوتوغرافيا شعورًا أكيدًا كالذكرى، تمامًا مثل ما عاشه بروست يومًا عندما انحنى لكى يخلع حذاءه، ففاجأته ذاكرته بوجه جدته الحقيقية، "حيث عَثَرْت لأول مرة فى ذكرى غير إرادية ومكتملة، على الواقع الحى"(٣١). كان المصوِّر المجهول لصورة شنفيير – سور – مارن وسيطًا لحقيقة، كما فعل نادار بتقديمه صورة لأمه (أو لزوجته – لا أحد يعرف بالتأكيد) هى واحدة من أجمل الصور فى العالم. لقد أنتج صورة رائدة احتوت على أكثر مما يمكن أن يعد به بشكل معقول الكيان التقِنى للفوتوغرافيا. أو مرة أخرى (لأننى أحاول التعبير عن هذه الحقيقة) كانت صورة الحديقة الشتوية بالنسبة لى مثل الموسيقى الأخيرة التى كتبها شومان Schu-mann قبل تدهور صحته، هذا النشيد الأول للفجر Chant de l'Aube الذى يتآلف مع

---

(٣١) بروست Proust، II. ٧٥١، ٧٥٦.

كينونة أمي وحُزني لموتها فى الوقت نفسه. لا أستطيع التعبير عن هذا التوافق إلا من خلال سلسة لا نهائية من الصفات، التى اختصرتها، مقتنعًا رغم ذلك بأن هذه الصورة قد جمعت كل الخصائص المُمْكنة التى شكلت كينونة أمى، وعلى العكس أرجعنى الإلغاء أو التحوير الجزئى، إلى صور لها لم ترضنى تمامًا. نفس هذه الصور، التى أسْمتها الفينومينولوجيا أشياء "مألوفة"، ليست إلا قياسية، تبرز فقط هُويتها، وليس حقيقتها. ولكن صورة الحديقة الشتوية كانت جوهرية، لقد حققت بالنسبة لى، بصورة طوباية، العلم غير الممكن **للوجود المتفرد**.

- ٢٩ -

لم أستطع إسقاط هذا من تأملاتى أيضًا: أننى قد اكتشفت هذه الصورة برجوعى بالزمن إلى الوراء. ولج اليونانيون نحو الموت بالتقهقر إلى الوراء، كان ماضيهم أمامهم. وهكذا على نفس النهج عُدت إلى الوراء لحياة ليست حياتى، بل حياة شخص أحبه. بدءًا من آخر صورة لها، التقطت فى الصيف الذى سبق موتها (مُتعَبة للغاية، شديدة النبل، جالسة أمام باب بيتنا، مَحوطة بأصدقائى)، وَصَلْت، عابرًا ثلاثة أرباع القرن، إلى صورة طفلة. حدقت بشدة فى الخير المطلق للطفولة، للأم، للأم الطفلة. بالطبع، فَقَدْتها إذن مرتين، مرة فى مرضها الأخير ومرة فى صورتها الأولى، التى هى بالنسبة لى الأخيرة، فى هذه اللحظة أيضًا انقلب كل شىء وعَثُرت عليها فى النهاية **كما هى** ...

هذه الحركية فى الصورة (وفى ترتيب الصور) عشتها فى الواقع. فى نهاية حياتها، قليلاً قبل اللحظة التى نظرت فيها إلى صورها واكتشفت صورة حديقة الشتاء، بَدَت أمى ضعيفة، شديدة الوهن. عِشت ضعفها (كان من المستحيل علىَّ أن أشارك فى العالم قسرًا، أن أخرج فى المساء؛ كانت كل تلك الحياة الاجتماعية تسبب لى الهلع). اعتنيت بها أثناء مرضها، حملت لها سلطانية صغيرة للشاى أحبتها، لأنها استطاعت

أن تشرب منها براحة أكبر من الفِنجان. لقد أصبحت طفلتى الصغيرة، متوحدة بالطفلة الأصل التى كانت فى صورتها الأولى. لدَى بريخت، أُعجَبت كثيراً بالأدوار الطبيعية المعكوسة، حيث الابن هو الذى يربى الأم (بكياسة)؛ ومع ذلك لم أُهَذِّب أمى قط، ولم أسع لإقناعها بشىء، بمعنى ما: لم "أتحدث" إليها قط، و "لم ألق" فى حضورها بخطاب لأجلها. لقد تصورنا، بدون أن نتبادل ذلك التصَوُّر فيما بيننا، أن الدلالة السطحية للغة، والتعليق على الصور يجب أن يكون الفضاء الواسع للحب، لموسيقاه. عايشْتُها، قوية كما اعتادت أن تكون، حيث كانت هذه القوة قانونى الداخلى، عايشْتُها لكى أنتهى مثلما انتهى طفلى الأنثوى. وهكذا حَسَمت الموت بطريقتى. لو أن الموت، مثلما قال كثير من الفلاسفة، هو النصر القاسى للنوع[٣٢]، لو أن الفرد الخاص يموت لإرضاء ما هو عام، ولو أن الفرد بعد أن يتوالد مغايراً لنفسه، يموت، منكراً بذلك وجوده ومتجاوزاً له، أنا الذى لم أنجب، وَلَدْتُ أمى فى مرضها. وبموتها، لم يعد لى أى سبب كى أتناغم مع مسيرة الحى الأسمى (النوع). خصوصيتى لن تقوى أبداً على أن ترقى إلى العمومية مرة أخرى (اللهم إلا بصورة طوباوية، من خلال الكتابة، المشروع، الذى هو من الآن فصاعداً، يجب أن يصبح الهدف الوحيد لحياتى). لن أستطيع سوى انتظار موتى الكلى، اللاجدلى.

ذلك هو ماقرأته فى صورة حديقة الشتاء.

- ٣٠ -

شىء ما مثل جوهر الصورة طفا على تلك الصورة المخصوصة. قررت بناء على ذلك أن "أُرجِع" كل التصوير الفوتوغرافى (طبيعته) من الصورة الوحيدة التى كانت موجودة بالتأكيد بالنسبة لى، وأن أتخذها بشكل ما مرشداً لى فى بحثى الأخير. كل

(٣٢) موران Moran ، ٢٨١ .

صوَر العالم شكلت متاهة. عرفت أنى فى قلب هذه المتاهة لن أجد شيئًا سوى تلك الصورة الوحيدة، محققة قول نيتشه: "لا يبحث الإنسان التائه مطلقًا عن الحقيقة، ولكن فقط عن لحنه". كانت صورة حديقة الشتاء لحنى، ليس لأنها ساعدتنى على اكتشاف سرٍّ ما (وحشًا خرافيًا أو كنزًا)، ولكن لأنها سوف تقول لى ما الذى شكل ذلك الخيط الذى جذبنى نحو الفوتوغرافيا. لقد فهمت أنه يجب بعد الآن مساءلة بداهة الفوتوغرافيا، ليس من وجهة نظر المتعة، ولكن فى علاقتها بما أسميناه رومانسيًا الحب والموت.

(لا أستطيع أن أعرض صورة حديقة الشتاء، فهى لا توجد إلا بالنسبة لى. بالنسبة لكم، لن تكون سوى صورة غير متميّزة، واحدة من آلاف تجليات "المألوف"، لا تستطيع بأى حال أن تشكل الهدف المرئى لعلم ما. لا تستطيع أن تؤسس لموضوعية، بالمعنى الإيجابى للمصطلح. على أكثر تقدير قد تهم الستوديوم الخاص بكم: مرحلة زمنية، ملابس، توليد ضوء، ولكنها لا تنطوى على جُرح بالنسبة لكم).

- ٣١ -

فى البدء، حددت لنفسى مبدأ: ألا أختزل ذاتى أبدًا، إزاء بعض الصور، إلى مجرد **عنصر اجتماعى** **socius** غير متجسد، يتصف بالجفاء، ينشغل العلم به. هذا المبدأ أجبرنى على "نسيان" مؤسستين: العائلة، والأم.

كتب لى مجهول: "يبدو أنك تحضِّر ألبومًا لصور العائلة" (مسار غريب للإشاعة)، فلا ألبوم، ولا عائلة. منذ زمن بعيد، العائلة بالنسبة لى، كانت هى أمى، وإلى جانبى، أخى. لا شىء من قبل ولا من بعد (باستثناء ذاكرة الأجداد)، لا يوجد "ابن أو ابنة عمومة أو خُئولة"، تلك الوحدة الضرورية لتكوين الجماعة العائلية. إلى جانب ذلك، كم يزعجنى هذا التحيز العلمى الذى يتعامل مع العائلة وكأنها فقط نسيجٌ من القيود

والطقوس، أو يرمز لها كمجموعة من انتماءات مباشرة، أو أن نجعلها شبكة معقدة من الصراعات والقمع. يبدو الأمر وكأن علماءنا لا يستطيعون تصور أن هناك عائلات "يحب بعضها بعضاً".

المسألة ليست أكثر من أننى لا أريد أن أختزل عائلتى إلى العائلة، كما لا أريد أن أختزل أمى إلى الأم. حيت قرأت بعض الدراسات العامة، رأيت أنه يمكن تطبيقها إلى حد كبير على وضعى، تعليقًا على فرويد (**موسى والتوحيد**)، يشرح ج.ج. جو J.J.Goux أن اليهودية رفضت الصورة حتى تحمى نفسها من مخاطرة عبادة الأم، وأن المسيحية، بسماحها تمثيل الأنثى الأم، تجاوزت صرامة القانون لصالح المتخيل. مع أننى نشأت فى ظل دين بلا صور حيث لا تُعبد الأم (البروتستانية)، تشكلْت ثقافيًا - بلا ريب - بواسطة الفن الكاثوليكى، أمام صورة حديقة الشتاء تركت نفسى للصورة، للمتخَيَّل. وبناء عليه استطعت أن أتفهم عموميتى، ولكن بفهمها، هربت منها دون هزيمة. فى الأم، كان هناك جوهر مشعٌّ غير قابل للاختزال: أمّى. يتصور دائما أن أعانى مزيداً من الألم لأننى أمضيت كل حياتى معها، ولكن آلامى تأتى **مما كانت عليه**. ولأنها كانت على ما كانت عليه عشت معها، فقد أضافت أمى إلىَّ بوصفها خيراً جمال كونها روحًا متفردةً. أمكننى أن أقول مثلما قال الراوى البروستى proustien فى موت أمه: "لم أصرّ فحسب على المعاناة، ولكن على احترام أصالة هذه المعاناة"(٣٣)، لأن هذه الأصالة كانت انعكاسًا لما تتضمنه من خصائص لا تقبل الاختزال، ولذلك ضاع مرة واحدة إلى الأبد. نقول إن الحداد، بفعله المتدرج، يمحو الألم ببطء. لم أستطع، ولا أستطيع الاعتقاد بذلك، لأنه، بالنسبة لى، يمحو الزمن مشاعر الفقد (أنا لا أبكى)، هذا كل ما فى الأمر. بالنسبة للباقى، كل شيء يبقى ساكنًا. لأن ما فقدته، ليس صورة (الأم)، ولكن كينونة. وليست كينونة، ولكن **كيفية** (روحًا): ليس ما لا يمكن الاستغناء

---

(٣٣) بروست Proust ، II . ٧٥١ ، ٧٥٩ .

عنه، ولكن ما لا يمكن تعويضه. أستطيع العيش بدون الأم (نفعلها جميعًا، فـي وقـت ما متأخر)، ولكن الحياة التى بقيت لى سوف تكون بلا انقطاع وإلى النهاية **بلا وصف** (بدون كيفية).

- ٣٢ -

مـا لاحظتـه فى البداية، بطريقـة حـرة، تحت غطاء المنهج، أن طبيـعـة كل صـورة متزامنة بشكل ما مع مرجعيتها، اكتشفت ذلك التزامن مرة أخرى، من جديد، مأخوذًا فى غمار حقيقة الصورة. ولذا، وجب علىَّ قبول الجمع بين صوتين: صوت المألوف (لأقول ما يراه ويعرفه الجميع) وصوت التفرد (لتحريك ذلك المألوف بكل زخم المشاعر التى لم تخص أحدًا سواى). يبدو الأمر كما لو أننى كنت أبحث عن طبيعة فعل ليس له مصدر ولا نلتقى به إلا مزودًا بزمن وصيغة.

كان يجب أن أدرك جيدًا فى البداية، ومن ثَم، لو أمكن، أن أقول (حتى لو أن الأمر بسيط) كيف أن مرجع الفوتوغرافيا ليس هو نفسه مرجع النُظُم الأخرى للتمثيل. لا أسمّى "مرجعًا فوتوغرافيًا"، الشىء **المحتمل** وجوده الذى تُردُّ إليه صورة أو علامة، ولكن الشىء الموجود **بالضرورة** الذى وُضع أمام العدسة، والذى بدونه لما وُجِدت الفوتوغرافيا. يمكن للتصوير الزيتى أن يختلق الواقع دون أن يراه. يؤلف الخطاب بالتأكيد بين علامات لديها مرجعيات، ولكن هذه المرجعيات يمكنها أن تكون، بل وغالبًا ما تكون "وهمًا". وبعكس هذه المحاكاة، لا أستطيع أبدًا فى الفوتوغرافيا إنكار أن ذلك الشىء **كان هنا**. يوجد وضع مزدوج مترابط هنا للواقع وللماضى. وبما أن هذا القيد لا يوجد إلا فى الفوتوغرافيا، لابد أن نضعه فى الاعتبار، بردِّه للجوهر ذاته، لجوهر noème الصورة. ما أقصده فى صورة ما (لا نتحدث عن السينما) ليس هو الفن ولا هو الإبلاغ، بل هو المرجِع، الذى هو النظام المؤسِس للفوتوغرافيا.

اسم جوهر الصورة سوف يكون بالتالي: **"ذلك – كان – موجوداً"**، أو أيضاً: ما لا يمكن التعامل معه. في اللاتينية (حذلقة ضرورية لأنها تكشف عن فروق طفيفة)، سوف يقال عن ذلك بدون شك: **"التداخل"** interfuit: إن ما أراه يوجد هناك، في هذا المكان الذي يمتد فيما بين اللامتناهي والذات (سواء كان **المصوِّر أو المشاهِد**) كان موجوداً هناك، إلا أنه انفصل على الفور. كان بالقطع حاضراً بما لا يمكن إنكاره، ومع ذلك هو مرجأ أصلاً. كل ذلك هو ما يعنيه فعل **"يلتحم"** Intersum(٣٤) .

يحتمل، في التدفق اليومي للصور الفوتوغرافية، في آلاف الأشكال من الاهتمامات التي تبدو، أن الجوهر "ذلك – كان – موجوداً"، لا يكون مكبوتاً (فالجوهر لا يمكن كبته)، ولكن يعاش دون اكتراث، في ملمح غني عن البيان. تلك هي اللامبالاة التي أيقظتني منها للتو صورة حديقة الشتاء. وفقاً لنظام متناقض، بما أننا عادة ما نتحقق من الأشياء قبل أن نعلن أنها "حقيقية"، تحت تأثير خبرة جديدة، خبرة الكثافة. استنتجت من حقيقة الصورة، واقعية أصلها. لقد مَزَجْت الحقيقة والواقع في شعور متفرد، وضعت فيه من الآن فصاعداً عبقرية الفوتوغرافيا، وبما أنه لا يوجد بورتريه زيتي واحد، على افتراض أنه يبدو لي "حقيقياً"، لا يمكنه أن يفرض عليَّ أن مرجعيته قد وُجدت بالفعل.

- ٣٣ -

أستطيع رواية ذلك بطريقة أخرى: ما يؤسس طبيعة الفوتوغرافيا، هو الوضع الساكن. لا تهم فترة الدوام الطبيعي (الفيزيائي) لهذا التموضع، حتى وإن كان واحداً من مليون من الثانية (نقطة اللبن لـ هـ. د. إدجرتون)، يوجد دائماً التموضع، فالوضع هنا لا يعد سلوكاً للهدف، ولا حتى تقنية للمصوِّر، ولكن مُهلة "بقصد" القراءة.

(٣٤) عملية تجميع الأشياء في مكان واحد قبل فرزها وتصنيفها.

بالنظر إلى صورة، تنطوى نظرتى حتمًا على التفكير فى تلك اللحظة، مهما كانت قصيرة، التى وجد فيها شىء واقعى ساكنًا أمام العين. أُرجع جمود الصورة الراهنة إلى اللقطة الماضية، وهذه الوقفة هى التى تشكل الوضع. يفسر ذلك تبدل جوهر الصورة عندما تتحرك وتصبح سينما . فى الصورة، هناك شىء ما قد تموضع أمام شباك الكاميرا الصغير وبقىَ كذلك إلى الأبد (هذا هو شعورى). ولكن فى السينما، شىء ما قد مرَّ أمام نفس هذه الفتحة الصغيرة. راح التموضّع وانتفى بالاستمرار المتتالى للصور، إنها فينومينولوجيا أخرى، ومن ثم فن آخر يبدأ، بالرغم من أنه مشتق من الفن الأول.

حضور الشىء فى الفوتوغرافيا (فى إحدى اللحظات الماضية) ليس مجازيًا على الإطلاق، وليس كذلك بالمثل بالنسبة للكائنات الحيّة، ولحياتهم، باستثناء تصوير الجثامين. ومع ذلك: لو أن الصورة فى هذه الحالة تبدو بشعة، يكون ذلك بسبب أنها تؤكد، إذا جاز التعبير، أن الجثمان حىٌّ، **بوصفه جثمانًا**: إنه الصورة الحية لشىء ميت؛ إذ إن جمود الصورة هو بشكل ما نتيجة بلبلة فاسدة بين مفهومين: الواقع والحى. بالتصديق على أن الموضوع كان بالفعل واقعًا، تُغرى الصورة خِلسة بالاعتقاد أنه حى، بسبب هذه الخدعة التى تجعلنا نعزو للواقع بشكل مطلق قيمة أسمى، وكأنها أبدية. ولكن بترحيل هذا الواقع نحو الماضى ("ذلك - كان - موجودًا")، توحى الصورة أنه ميت بالفعل. من الأفضل القول أيضًا إن الملمح الفريد للصورة (جوهرها) هو أن أحدهم شاهد المرجع (حتى لو تعلَّق بأشياء) **بلحمه ودمه**، رآه **شخصيًا**. بدأت الفوتوغرافيا من جهة أخرى، تاريخيًا، فى صورة فنٍّ للشخص، لهويته، لحالته المدنية، لما يمكننا تسميته، بكل معنى الكلمة، **خصوصية الجسد**. هنا أيضًا، من وجهة النظر الفينومينولوجية، تبدأ السينما فى الاختلاف عن الفوتوغرافيا، وذلك لأن السينما (الخيالية) تمزج بين وضعين: أولهما "ذلك - كان - موجودًا" بالنسبة للمُمَثِّل وثانيهما للدور الذى يقوم به، بحيث إننى (شىء لم أعايشه أمام لوحة مرسومة) لا أستطيع أبدًا

أن أرى أو أعيد رؤية فيلم أعرف أن بعض الممثلين فيه قد ماتوا، دون أن أشعر بنوع من الكآبة، كآبة الفوتوغرافيا نفسها. (أعيش هذه المشاعر نفسها وأنا أستمع إلى أصوات مطربين اختفوا).

أعيد التفكير في بورتريه ويليام كاسبي، "المولود عبداً"، التي صورها أفيدون. جوهر الصورة هنا مكثَّف، لأن الرجل الذي أشاهده **كان** عبداً: هو يشهد على أن العبودية وُجِدت، ليس بعيداً عنا. وهو يؤكدها، ليس بشهادات تاريخية، بل بنظام جديد للبراهين، تجريبية إلى حد ما، على الرغم من أنها تتعلق بالماضي، وليست فقط براهين استدلالية: البرهان وفقًا - للقديس - توماس - ناشداً - لْمس - المسيح - المبعوث حيًا. أتذكر أنني احتفظت لوقت طويل بصورة قصَصْتها من مجلة - ضاعت مثل كل الأشياء التي تحفظ بعناية فائقة - تعرض سوقًا للعبيد. يقف سيد العبيد بقبعته، والعبيد في ملابس تكشف عوراتهم، جالسين. أكرر أنها: صورة ، وليست رسمًا، لأن رُعبي وافتتاني الطفولي أتى من هذا، من **اليقين** أن ذلك قد وُجد. ليست مسألة صحة، ولكن مسألة واقع. لم يكن المؤرخ قط هو الوسيط، العبودية كانت دون وساطة، والواقعة صارت ثابتة دون **منهج**.

- ٣٤ -

عادة ما يقال إن الرسامين هم الذين اخترعوا الفوتوغرافيا (حين نقلوا إليها الكادر، والمنظور الألبرتي **albertinienne**[٣٥]، وعلم بصريات الغرفة المظلمة). أقول: لا، بل هم الكيميائيون. لأن الجوهر "ذلك - كان - موجوداً" لم يكن ممكنًا إلا من اليوم

---

(٣٥) نسبة إلى ألبرتي عالم الرياضيات (١٤٠٤ - ١٤٧٢) تمثل أعماله الأساس الرياضي لفكرة المنظور الهندسي، ومن أعماله المهمة ما كتبه عن قوانين المنظور الرياضي والهندسي في اللوحات الفنية.

الذى سمح فيه ظرف علمى (وهو اكتشاف أن أملاح الفضة حساسة للضوء) بالتقاط وطبع الأشعة المضيئة الصادرة من مختلف الأشياء المنيرة بشكل متنوع. الصورة هى حرفيًا انبعاث للمرجع، فمن جسد واقعى، كان هناك، انطلقت إشعاعات لمستنى لتوها، أنا الموجود هنا. لا تهم الفترة التى استغرقها الانتقال، صورة الوجود المفقود مَسَّـنى للتو مثل أشعة نجم مرجأة. نوع من الحبل السرى يربط جسم الشىء المصوَّر بنظرتى المحدقة، فالضوء، رغم أنه غير محسوس، هو هنا وَسَط مجسد، أقتسم ملمسه مع مَن تم تصويرهم من قبل.

يبدو أن "صورة" فى اللاتينية سُميت: "الصورة الضوئية المعبرة" **imago lucis operа expressa**، بما يعنى: صورة كاشفة، "منبعثة"، "منتصبة"، "مستخرجة" (مثل عصير الليمون) بفعل الضوء. وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تنتمى إلى عالم مازال لديه قدْر من الحساسية للأسطورة، لن يفوتنا أن نبتهج أمام غِنى الرمز. الجسد المحبوب صار خالدًا بواسطة معدن نفيس، الفِضة (أثر تاريخى وترف)؛ لذلك يجب أن نضيف فكرة أن هذا المعدن حى، مثل كل معادن الكيمياء القديمة.

من الجائز لأننى فَرِح (أو متكدِّر) لمعرفة أن الشىء المنتمى للزمن القديم، بواسطة إشعاعاته المباشرة (بوميضه)، قد مسَّ بالفعل السطح الذى سوف يمسه نظرى بدوره، وبأننى لست مغرمًا كثيراً باللون. فى عمل مجهول المصدر من عام ١٨٤٣، على نهج المصوِّر الفرنسى لويس داجوير **Daguerreotype**، يظهر رسم لرجل وامرأة على مُدلاة تم تلوينها فيما بعد بواسطة المنمنِم الذى يعمل بمعمل التصوير. دائمًا كان لدىَّ انطباع (لا أهمية لما يحدث فى الحقيقة) أن اللون استعمل بنفس الطريقة فى كل الصوَر، طلاءً وُضع فى وقت لاحق لطمس الحقيقة الأصلية للصورة الأبيض والأسود. اللون هو إضافة مُزَيفة بالنسبة لى، مُستحضر تجميلى (مثل الذى نطلى به الجثامين)، لأن ما يهمنى ليس "حياة" الصورة (فكرة أيديولوجية خالصة) ولكن اليقين بأن الجسم المصوَّر لمسنى لتوه بأشعته الخاصة، وليس بضوء أضيف.

(وعليه، فإن صورة حديقة الشتاء، مهما كانت باهتة، هى بالنسبة لى كنز الأشعة التى انبعثت من أمى عندما كانت طفلة، من شعرها، من بشرتها، من ردائها، من نظرتها، **فى ذلك اليوم**.)

- ٣٥ -

لا تذكرنا الفوتوغرافيا بالماضى (لا يوجد تأثير بروستى **proustien** فى الصورة). التأثير الذى تُحدثه فى نفسى ليس هو إمكانية إرجاع ما تم محوه (بالزمن، والمسافة) ولكن إثبات أن ما أراه قد وُجد بالفعل. بيد أن هذا تأثير مُخزٍ تمامًا. دائمًا **تدهشنى** الصورة، دهشة تدوم وتتجدد، بشكل لا ينضب. من الجائز أن هذه الدهشة، هذه المثابرة، تمتد حتى المضمون الدينى الذى تكيَّفت معه. لا شىء يمكن فعله، تتصل الفوتوغرافيا فى شىء ما بالبعث. ألا نستطيع أن نقول عنها مثلما قال البيزنطيون عن صورة المسيح الذى خضب منديل تورينو **le Suaire de Turin**، أى أنها لم تصنع بيد إنسان، **acheiropoiétos**؟[٣٦] ها هم جنود بولنديون يأخذون قسطًا من الراحة فى ساحة القتال (كيرتيز ، ١٩١٥)، لا شىء غير عادى، إلا هذا، ما من رسام واقعى سوف يبرهن لى، **أنهم كانوا هناك** . ليس ما أراه ذكرى، ولا خيالاً، ولا إعادة تشكيل، ولا قطعة مايا **Maya**[٣٧]، مثل تلك التى يقدمها الفن بإسراف، ولكنه الواقع فى حالة الماضى، الماضى والواقعى فى نفس الوقت. ما تُقدمه الصورة من تغذية لعقلى (على الرغم من أن عقلى لا يشبع أبدًا)، هو رجفة الفعل المختصر الذى لا يمكنه التحول إلى حلم يقظة (قد يكون هذا تعريف **الساتورى satori**)، هو اللغز البسيط للمواكبة. صورة

(٣٦) صورة غير مصنوعة بواسطة البشر، أو بمعجزة ما، من مثل بعض الأيقونات المسيحية للعذراء والمسيح فى بعض الكنائس التى يُدَّعى أنها ليست من عمل البشر.

(٣٧) نسبة إلى حضارة المايا القديمة فى أمريكا اللاتينية.

"هل من الممكن أن يكون إرنست لا يزال يعيش اليوم: ولكن أين؟ كيف؟ يا لها من حكاية!"

أ. كيرتيز: A.Kertesz إرنست Ernest. باريس، ١٩٣١ .

مجهولة تعرض حفل زفاف (فى إنجلترا)، خمسة وعشرون شخصًا من كل الأعمار، فتاتان صغيرتان، طفل؛ أقرأ التاريخ وأحسب: ١٩١٠، إذن، بالتأكيد، مات الجميع، ما عدا ربما الفتاتين الصغيرتين والطفل (سيدتان مسنتان، ورجل عجوز، الآن). حينما أرى شاطئ بياريتز **Biarritz** سنة ١٩٣١ (لارتيج **Lartigue**) أو جسر الفنون سنة ١٩٣٢ (كيرتيز)، أقول لنفسى: "من الجائز، كنت هناك". هذا أنا، من الجائز، بين السابحين أو المارة، فى إحدى تلك الصيفيات بعد الظهر، حيث كنت أركب الترام من (بايون) **Bayonne**، للذهاب للسباحة على الشاطئ الكبير، أو فى صباح يوم أحد، قادمًا من منزلنا، فى شارع جاك كالو **Jacques Callot**، حيث كنت أعبر الجسر للذهاب إلى كنيسة لوراتوار **l'Oratoire** (المرحلة المسيحية من مراهقتى).

التاريخ يشكل جزءًا من الصورة، ليس لأنه ينم عن طراز (هذا لا يعنينى)، بل لأنه يجعلنى أرفع رأسى، يسمح لى بتقدير الحياة والموت، والانقراض الحتمى للأجيال. من الممكن أن إرنست **Ernest**، تلميذ صغير صوَّره (كيرتز) عام ١٩٣١، لا يزال يعيش اليوم (ولكن أين؟ كيف؟ يالها من حكاية!). أنا مرجع كل صورة، وفى ذلك ما يستحث دهشتى، طارحًا على نفسى السؤال الأساسى: لماذا أعيش هنا والآن؟ بالطبع تطرح الفوتوغرافيا، أكثر من أى فن آخر، حضورًا فوريًا للعالم، حضورًا متزامنًا **co-presence**. ولكن هذا الحضور ليس فقط على صعيد سياسى (المشاركة بالصورة فى الأحداث المعاصرة)، ولكن أيضًا على صعيد ميتافيزيقى. كان فلوبير **Flaubert** يسخر من بوفار **Bouvard** وبيكوشيه **Pecuchet** (ولكن هل سخر حقًا؟) وهما يتساءلان عن السماء والنجوم، والزمن، والحياة، والأبدية ... إلخ. هذا هو نوع الأسئلة التى تطرحها علىَّ الفوتوغرافيا: أسئلة تنشأ من ميتافيزيقا "حمقاء" أو بسيطة (الأجوبة هى المعقدة): على الأرجح هى الميتافيزيقا الحقيقية.

لا تقول الصورة (حتمًا) **ما لم يعد كائنًا**، ولكن فقط وبالتأكيد **ما كان**. هذا الفرق قاطع. أمام صورة، لا يتخذ الوعى بالضرورة الحنين سبيلاً للذكرى (كم هى الصور التى تقع خارج الزمن الفردى)، ولكن كل صورة توجد فى العالم، يكون طريق اليقين مسارها . جوهر الصورة هو التصديق على ما تُمثله، تلقيت يومًا من مصوِّر فوتوغرافى صورة لى، لم أتمكن رغم محاولاتى الجاهدة، من تذكر أين التقطت، تفحصت رباط العنق والسترة لأكتشف فى أية ظروف ارتديتهما، جهد ضائع. ومع ذلك، **لأنها كانت صورة فوتوغرافية** لم أتمكن من إنكار أننى كنت هناك، (حتى لو لم أعرف أين). هذا التشوه بين التأكد والنسيان سبب لى نوعًا من الدوار، مثل قلق بوليسى (فكرة فيلم **الانفجار** لم تكن بعيدة). ذهبت لافتتاح معرض التصوير كما لو كنت ذاهبًا إلى تحقيق، ذهبت لكى أتعلم أخيرًا ما لم أكن أعرفه عن نفسى.

ذلك اليقين، لا يمكن أن تقدمه لى أية كتابة. يكمن شقاء اللغة (وربما لذتها أيضًا) فى عدم قدرتها على التصديق على نفسها، جوهر اللغة هو من الجائز هذه العنّة، أو لكى نتحدّث بإيجابية: اللغة هى بطبيعتها خيالية. يَتطلب محاولة جعل اللغة غير خيالية منظومة هائلة من الإجراءات، نحن نستدعى المنطق، أو إذا تعذر، القَسَم، ولكن الفوتوغرافيا لا يعنيها جميع الوسائط. هى لا تَختَرع، هى التوثيق نفسه، الحِيَل النادرة التى تسمح بها، ليست نزيهة؛ على العكس من ذلك، هى خدع، الفوتوغرافيا لا تُجهد إلا عندما تَخدع. هى نبوءة معكوسة: مثل كاساندر **cassandre**(٣٨)، ولكنَ العيون المثبتة على الماضى، لا تكذب أبدًا. أو بالأحرى، يمكن أن تكذب فيما يخص معنى الشىء، **المغرض** بطبيعته، ولكن ليس فيما يخص وجوده. الفوتوغرافيا عاجزة فيما يخص

---

(٣٨) كاسندر **Cassandre** شخصية فى ملحمة حرب طروادة ، منحها أبولو القدرة على التنبؤ مقابل حبها له ، فلما لم تف بوعدها جعل نبوءاتها تتحقق دائمًا بصورة معكوسة .

الأفكار العامة (فيما يخص الخيال)، إلا أن قوتها مع ذلك أكبر من أى شىء يستطيع العقل البشرى، أو استطاع أن يتصورّه ليؤكد لنا الواقع ، ولكن هذا الواقع لم يكن مطلقًا سوى عرضى (**هكذا، ليس أكثر**).

كل صورة هى شهادة بالحضور، هذه الشهادة هى الإزعاج الجديد الذى أدخله الاختراع إلى عائلة الصور. الصور الأولى التى تأملها الإنسان (نيبس أمام المائدة المنصوبة، على سبيل المثال) بدت له متشابهة تمامًا للوحات مرسومة (مازالت الغرفة مظلمة). لقد عرف، مع ذلك، أنه وُجد وجهًا لوجه أمام مسخ (يمكن لساكن المريخ أن يشبه الإنسان). تلقى وعيه الموضوع الذى لَقِيه خارج أى محاكاة، مثل البلازما (الهيئة الخارجية) "لما كان موجوداً". لا صورة، ولا واقع، بل وجود جديد، بالفعل، واقع لم نعد نَستطيع لمسه.

من الجائز أن لدينا مقاومة لا تقهر للإيمان بالماضى، بالتاريخ، وإن كان فى شكل أسطورة. وضعت الفوتوغرافيا، لأول مرة، نهاية لهذه المقاومة. الماضى من الآن فصاعدا مؤكد مثله مثل الحاضر، ما نراه على الورق هو أيضًا مؤكد مثل ما نلمسه. هذا هو حلول الفوتوغرافيا[٣٩] – وليس، مثلما قيل، حلول السينما – الذى يقتسم تاريخ العالم.

ولأن الفوتوغرافيا هى بالتحديد موضوع أنثروبولوجى جديد، فإنها تنجو، كما يبدو لى، من المناقشات الاعتيادية عن الصورة. الموضة الشائعة، فى الوقت الحاضر، لدى الشارحين للفوتوغرافيا (علماء الاجتماع والباحثون فى الدلالة)، هى النسبية الدلالية. لا يوجد "واقع" (ازدراء كبير "للواقعيين" الذين لا يرون أن الصورة دائمًا مشَفَّرة) لا شىء غير الخُدعة. **فرض** **Thésis**، وليس **طبيعة** **Physis**. وكما يقولون فإن

(٣٩) لوجدر Legedre.

الصورة الأولى.

نيبس Niepce، المائدة المنصوبة، حوالى ١٨٢٢

الصـورة غيـر **مماثلة** analogon للعـالم[٤٠]. مـا تمثله مـصنوع، لأن علم البـصـريات الفوتوغرافى خاضع للمنظور الألبرتى albertinienne (التاريخى تمامًا) ولأن التسـجيل على الصورة السلبية يجعل من مـوضـوع ثنائى الأبعاد موضـوعًا ثلاثى الأبعاد. هذه المناقشـة غير ذات جدوى، لا شىء يمنع الصـورة من أن تكون تماثلية، ولكن فى نفس الوقت، ليس لجـوهر الصـورة علاقة البتـة مع المماثلة (ملمح تشـترك فيـه مع كل أنواع التمثيلات). لا يظن الواقعيون، الذين أنتمـى إليهـم، والذين كنـت بالفعـل أحدهـم حين أكدت على أن الصـورة الفـوتوغرافية هى صـورة غير مشـفّرة - حتى وإن كانت بعض الشـفرات، لأمر بديهى، تؤثر فى قراءتنا لها - لا يظنون أن الصـورة هى "نسـخ" للواقع، إنما بعث **لواقع مضى، سحر**، وليس فنًا. أن نتسـاءل هل الصـورة تماثلية؟ أو مشفّرة؟ ليس وسيلة جيدة للتحليل. المهم، هو أن الصـورة تمتلك قوة راصدة، والرصد هنا لا يتعلق بالموضـوع، بل بالزمن. من الوجهة الفينومينولوجية، تفوق سلطة التصديق فى الصورة سلطة التمثيل.

- ٣٧ -

يقول سارتر إن جميع الكتاب يتفقون على ملاحظة فقر الصـور التى تصاحب المادة المقروءة فى الرواية. لو استولت علىّ هذه الرواية، لا مسـاحة لصـورة ذهنية. ترد على **قلة الصورة** فى القراءة **كلية الصورة** فى الصـورة الفوتوغرافية، ليس فقط لأنها فى حد ذاتها صـورة، ولكن لأن هذه الصـورة شديدة الخصـوصية تدعى أنها تامة الاكتمال، **نزيهة**، لو أمكننا القول تلاعبًا بالألفاظ. الصورة الفوتوغرافية زاخرة، مكتظة: لا يوجد مكان، لا يمكن إضافة شىء إليها.

---

(٤٠) بيسيرو Beceyro.

فى السينما، رغم أن المادة الخام فوتوغرافية، لا تتميز الصورة فيها بذلك الاكتمال (وهذا من حظ السينما). لماذا؟ لأن الصورة المتدفقة، مدفوعة ومسحوبة، دون توقف تجاه مشاهد أخرى. فى السينما، دون شك، هناك دائمًا مرجع فوتوغرافى، ولكن هذا المرجع ينفلت، لا يقدم أى دعم لواقعه، يعارض وجوده القديم، يتمسك بى، هو ليس **شبحًا**. العالم الفيلمى مثل العالم الواقعى مدعوم بالافتراض "أن الخبرة سوف تستمر بشكل متواصل فى التدفق بنفس الأسلوب التكوينى"(٤١). ولكن الصورة الفوتوغرافية تكسر "الأسلوب التكوينى" (هنا تكمن دهشتها). هى **دون مستقبل** (هنا يكمن تأثيرها، وسوداويتها)، لا يوجد فيها أى استباق(٤٢) ، فى حين أن السينما استباقية(٤٣)، ومن ثم لا مجال فيها للسوداوية على الإطلاق (ماهى إذن؟ حسنًا، هى ببساطة "عادية"، مثل الحياة). بسكون، تتراجع الصورة الفوتوغرافية من العرض إلى الحفظ.

يمكننى أن أقول ذلك بطريقة أخرى. ها هنا من جديد صورة حديقة الشتاء. أنا وحيد أمامها، معها. الدائرة مغلقة، لا يوجد مخرج. أعانى، ساكنًا. عَوز عقيم، وحْشى. لا أستطيع **إنكار** حزنى، لا أقوى على ترك نظرتى تتحول. لا وجود لأى ثقافة يمكنها أن تساعدنى على الحديث عن هذه المعاناة التى أعيشها كاملة على مستوى محدودية الصورة (ولهذا، لا أستطيع **قراءة** صورة فوتوغرافية على الرغم من شفراتها). الصورة، صورتى ، بلا ثقافة: حينما تكون مؤلمة، لا شىء فيها يمكن أن يحول الحزن إلى حداد. وإذا كان الجدل هو هذا الفكر الذى يتحكم فيما يقبل الفساد ويحول النفى الذى

---

(٤١) هوسرل·Husserl.

(٤٢) protension .

(٤٣) protensif.

يمثله الموت إلى مقدرة على العمل[٤٤]. إذن، فالصورة غير جدلية، هى مسرح مشوه حيث لا يستطيع الموت "تأمل نفسه"، الارتداد واستبطان ذاته. أو هى أيضًا، المسرح الميت للموت، سقوط حق التراجيديا، مستبعِدةً أى تطهير، وأى **تنفيس**. عشقت رسمًا، لوحة، تمثالاً، ولكن صورة فوتوغرافية؟ لا أستطيع سجنها فى طقس (على مكتبى، فى ألبوم) إلا إذا، بطريقة ما، تجنبت النظر إليها (أو تجنبت نظرها إلىَّ)، مُحْبطًا عن قصد كمالها غير المحتمل، وحتى عن طريق عدم انتباهى، أقوم بإلحاقها بفئة مختلفة تمامًا من الفيتيشية: الأيقونات، التى يتم تقبيلها دون رؤيتها، فى الكنائس اليونانية، على السطح الزجاجى.

يمنح سكون الزمن نفسه فى الصورة الفوتوغرافية، إلا فى صيغة مفرطة، وحشية، الزمن مخنوق (من هنا العلاقة مع اللوحة الحية **Tableau vivant**، حيث النموذج الأسطورى هو سبات الجميلة النائمة). أن تكون الصورة "معاصرة"، ممتزجة بحياتنا اليومية الأكثر تأججًا، لا يمنع أن يكون بها مركز غامض لا يتبع ما هو آنى، ركود غريب، ركود **التوقف** (لقد قرأت أن سكان قرية مونتيال **Montiel** فى مقاطعة ألباسيت **Albacete**، عاشوا هكذا، ثابتين على زمن توقف فى الماضى، حتى أثناء قراءتهم للجرائد واستماعهم للمذياع)[٤٥]. لم تكن الصورة قط، جوهريًا، ذكرى (حيث الزمن النحوى سيكون الماضى التام، فى حين أن زمن الصورة، هو بالأحرى ماضٍ مبهم)، ليس هذا فقط، بل إنها تعوقها، سرعان ما تصبح ذكرى مضادة. فى يوم ما، كان أصدقاء لى يتكلمون عن ذكريات الطفولة، كان لديهم منها. أمّا أنا، الذى كنت منذ لحظات أنظر إلى صورى القديمة، فلم يتبق لى منها شىء. محوطًا بتلك الصور، لم أستطع أن أواسى نفسى بأبيات ريلكى **Rilke**: "مثل عذوبة الذكرى، يغمر العنبر

---

(٤٤) لاكو لابارت Lacoue Labarthe، ١٨٧ .

(٤٥) جايرال Gayral، ٢١٧ .

الغرفة". الصورة لا تغمر "الغرفة"، لا رائحة، لا موسيقى، لا شىء **سوى الشىء الجاحظ.** الصورة عنيفة، ليس لأنها تعرض عنفًا، بل لأنها فى كل مرة **تملأ المشهد بالقوة،** ولا شىء فيها يمكن رفضه، أو تحويله (وإذا كنا أحيانًا نقول الصورة حُلوة، فهذا لا يتناقض مع عنفها، يقول كثيرون إن السكر حلو، ولكنى أجده عنيفًا).

- ٣٨ -

كل هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين الشباب الذين يجوبون العالم، يكرِّسون أنفسهم للقبض على الراهن، لا يعرفون أنهم عملاء للموت. تلك هى الطريقة التى يضطلع بها زماننا بالموت. تحت حجة ناكرة تمامًا للحى، يكون المصور هو الحِرَفى المختص بمعنى ما.

لأن الصورة، تاريخيًا، يجب أن يكون لديها علاقة تاريخية ما مع "أزمة الموت"، التى بدأت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر(٤٦)، ومن جانبى فضلت أنه بدلاً من إرجاع حلول الفوتوغرافيا باستمرار لسياقها الاجتماعى والاقتصادى، يجب أن نتساءل أيضًا عن الصلة الأنثروبولوجية بين الموت والصورة الجديدة. لأن الموت، فى مجتمع ما، لابد أن يكون فى مكان ما. لو أنه لم يعد موجوداً (أو أصبح موجوداً بصورة أقل) فيما هو دينى، لابد أن يكون فى مكان آخر. من الجائز فى هذه الصورة التى تنتج الموت رغبة فى الحفاظ على الحياة. ولأن الفوتوغرافيا معاصرة لتراجع الطقوس، من المحتمل أن تكون قد استجابت، فى مجتمعنا الحديث، لتطفل موت رمزى، خارج الدين، بعيداً عن الطقس، نوع من الغوص المفاجئ فى الموت الحَرفى. **الحياة/الموت:** يتم اختزال هذا التصور الشامل إلى نقلة بسيطة تفصل الوضع الأوَّلى عن الورقة النهائية.

---

(٤٦) موران Morin ، ٢٨١ .

مع الصورة، ندخل فى **الموت المسطح**. فى يوم ما، عند الخروج من أحد الدروس، قال لى أحد الأشخاص بازدراء: "أنت تتكلم بسطحية شديدة عن الموت" كما لو أن الرعب من الموت لم يكن هو بالضبط تفاهته! الرعب هو هذا: لا شىء يقال عن موت أحب الناس إلىّ، لا شىء يقال عن صورته، التى أتاملها دون أن أتمكن مطلقًا من سبر أغوارها، من تحويلها. "الفكرة" الوحيدة التى يمكن أن تراودنى هى أنه فى نهاية هذا الموت الأول، يسجل موتى الشخصى. بين الاثنين، لا شىء آخر، سوى الانتظار، ليس لدى منهل آخر سوى هذه السخرية: الحديث عن "لا شىء يقال".

لا أستطيع تحويل الصورة إلا إلى نفاية: إمّا إلى الدُّرْج أو إلى سلة المهملات. ليس فقط لأنها تطبع بوجه عام على نوع من الورق (الهالك)، إنما، حتى لو أنها مثبتة على مواد أكثر صلابة، تظل قابلة للزوال. مثل الكائن الحى، وُلدت من حبيبات الفضة التى تنبت، تتفتح فى لحظة، ثم تشيخ(٤٧). يهاجمها الضوء، الرطوبة، تبهت، تنطفئ، تتلاشى. ولا يبقى إلا رميها. كانت المجتمعات القديمة تدبر أمرها لكى تبقى الذكرى - بديل الحياة - أبدية، وعلى الأقل الشىء الذى ينطق بالموت يظل هو نفسه خالداً: فكان الصرح الأثرى. ولكن بجعل الصورة، الهالكة، الشاهد العمومى وبشكل ما الطبيعى "لما كان"، تخلّى المجتمع المعاصر عن الأثر. مفارقة: استحدث نفس القرن التاريخ والتصوير الفوتوغرافى. ولكن التاريخ ذاكرة مصنوعة تبعًا لوصفات وضعية، خطاب فكرى خالص يلغى الزمن الأسطورى. والصورة شهادة أكيدة، لكنها شهادة عابرة، حتى إن كل شىء، اليوم، يجهِّز جنسنا لهذا العجز. لن نعود قادرين فى القريب العاجل، على إدراك **الديمومة**، وجدانيًا أو رمزيًا. عصر الفوتوغرافيا هو أيضًا عصر الثورات، والاحتجاجات، والاغتيالات، والانفجارات، باختصار نفاد الصبر، لكل ما ينكر النضج ، وبلا شك، دهشة "ذلك - كان - موجوداً" سوف تختفى، هى الأخرى. لقد

(٤٧) برونو نيوتن Bruno Nuyetten.

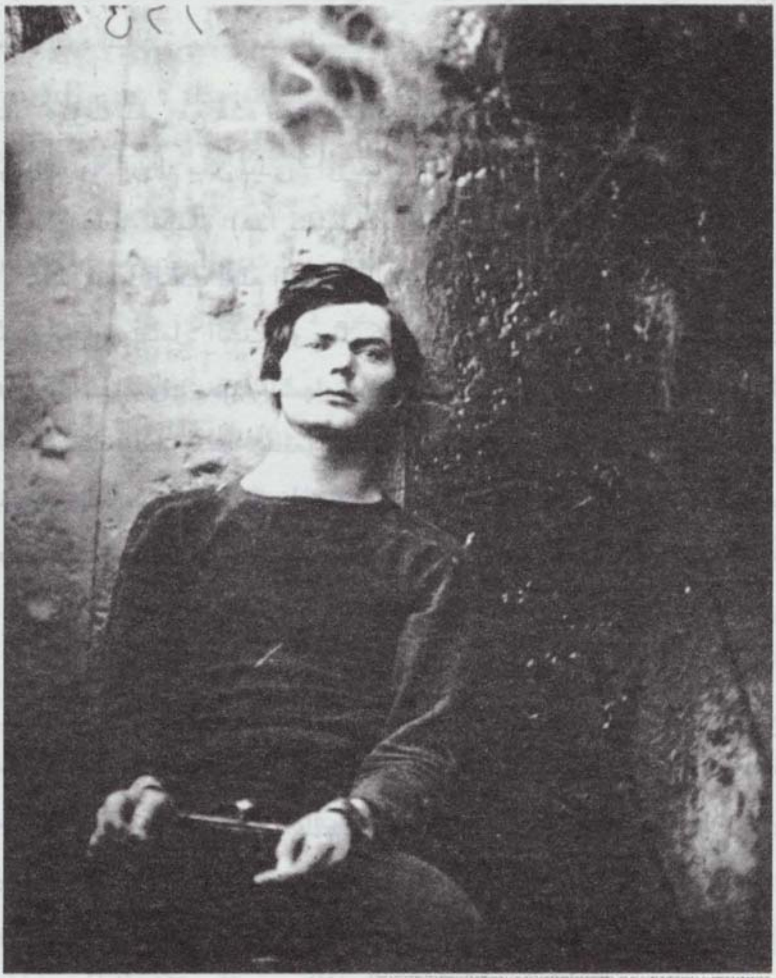
اختفت بالفعل. أمثل أنا، لا أعرف لماذا، أحد آخر الشهود (شاهد على ما سبق)، وهذا الكتاب هو أثره البالى.

ماذا سوف يلْغى مع هذه الصورة التى تَصْفَرُّ، وتبهت، وتنمحى، وفى يوم سوف تلقى فى القمامة، إن لم يكن بيدى - وربما لا أقدر من باب التشاؤم - فعلى الأقل عند موتى؟ ليست فقط "الحياة" (هذا كان حيًّا، انتصبت حيًّا أمام العدسة)، ولكن أيضا، أحيانا، كيف أقول؟ الحب. أمام الصورة الوحيدة التى أرى فيها أبى وأمى معًا، أعرف أن الاثنين تحابا، أتأمل: الحب هو مثل كنز سوف يختفى إلى الأبد، لأنه عندما لن أكون هنا، لا أحد سوف يمكنه الشهادة على ذلك، ولن يبقى سوى الطبيعة غير المبالية. ها هنا تمزُّق بالغ الحدَّة، غير محتمل، لقد فهم ميشيليه وحده ضد عصره التاريخ على أنه احتجاج نابع من الحب. العمل على دوام، ليس فقط الحياة، ولكن أيضا ما كان يطلق عليه، فى مفرداته، التى بَطُلت صرعتها اليوم، الخير، العدل، الوحدة، إلخ.

- ٣٩ -

من الوقت الذى كنت أتساءل فيه (فى بداية هذا الكتاب التى صارت بعيدة الآن) عن تعلقى ببعض الصور الفوتوغرافية، اعتقدت أنه يمكننى تمييز حقل من الفائدة الثقافية (الستوديوم) عن تلك الموجة غير المتوقعة التى تعبر أحيانًا هذا الحقل، والتى أسميتها البونكتوم. أعرف الآن أنه يوجد بونكتوم آخر ("خاصية" أخرى) ليست كباقى "التفاصيل". هذا البونكتوم الجديد، الذى لم يعد شكلاً، بل كثافة، هو الزمن، هو البروز الممزق لجوهر (**"هذا ما كان"**)، هو تمثيله الخالص.

فى عام ١٨٦٥، أقدم الشاب لويس باين **Lewis Payne** على اغتيال وزير الخارجية الأمريكى، و. هـــــ. سيوورد **W.H.Seward**. صوَّره الكسندر جاردنر **Alexander Gardner** فى زنزانته، حيث كان ينتظر إعدامه شنقًا. الصورة جميلة، الشاب أيضًا، هذا هو



" لقد مات و لَسَوف يموت..."

الكسندر جاردنر Alexander Gardner:

بورتريه للويس باين .Lewis Payne، ١٨٦٥ .

الستوديوم. ولكن البونكتوم هو **سوف يموت.** أقرأ فى نفس الوقت: **هذا ما سوف يكون وهذا ما كان.** ألاحظ برعب مستقبل سابق حيث الموت هو الرهان، بإعطائى الماضى المطلق للوضع (المُبهَم)، تروى لى الصورة عن الموت فى المستقبل. ما يؤلمنى، هو اكتشافى لهذا التكافؤ. أمام صورة أمى وهى طفلة، قلت لنفسى: سوف تموت. ارتعدت، مثل المريض العقلى لوينيكوت **Winnicott**، من الفاجعة التى حدثت بالفعل. سواء كان الشخص فى الصورة مات بالفعل أم لا، كل صورة هى تلك الفاجعة.

هذا البونكتوم، ممحو إلى حد ما تحت وفرة وتباين الصور الفوتوغرافية المعاصرة، ويُقرأ بحيوية فى الصورة التاريخية. دائمًا يوجد فيها انسحاق للزمن، هذا مات وذاك سوف يموت. هاتان الفتاتان الصغيرتان اللتان تنظران إلى طائرة بدائية فوق قريتهما (ترتديان ملابس تشبه ملابس أمى وهى صغيرة، تلعبان بالطوق)، كم هما مفعمتان بالحيوية! لديهما الحياة برمتها أمامهما، ولكن أيضا هما ميتتان (اليوم)، لقد ماتتا إذن قبل الآن (بالأمس). إلى هذا الحد، ليس بى حاجة لتمثل جسد حتى أشعر بهذا الدوار للزمن المنسحق. فى عام ١٨٥٠، صور أوجست سيلزمان **August Salzmann**، قريبا من القدس، الطريق إلى بيت لحم: لا شىء سوى أرض حجرية وشجر زيتون، ولكن ثلاثة أزمنة بلبلت وعيي: حاضرى وزمن المسيح وزمن المصوِّر، كل ذلك على منصة "الواقع" ، وليس من خلال بلورة النص، خياليًا كان أم شِعْريًّا، الذى لم يكن أبدًا ذا مصداقية **حتَّى الجذور.**

- ٤٠ -

لأن كل صورة تحتوى دائمًا على هذه الإشارة الحاسمة لَموتِى المستقبلى، فهى، كيفما بدا إرتباطها بالعالم الفعلى للأحياء، فإنها تستوقف كل واحد منا، واحدًا واحدًا، خارج كل تعميم (ولكن ليس خارج كل تجاوز). علاوة على ذلك، تعنيك الصوَر وحدك ، باستثناء تلك الصور الخاصة بالمراسم المزعجة لبعض الأمسيات المملة. لا أطيق

العرض الخاص لفيلم (جمهور أقل مما ينبغى، ومجهولون أقل مما ينبغى)، ولكنى أحتاج أن أكون وحيداً أمام الصور التى أتطلع إليها. مع نهاية العصور الوسطى، استبدل بعض المؤمنين القراءة، والصلاة الفردية، والخفيضة، والاستبطانية، والتأملية (**العبادة العصرية**) devotion moderna، بالقراءة أو الصلاة الجماعية. هذا هو، فيما يبدو لى، نظام **المشاهدة** spectatio. قراءة الصور الفوتوغرافية العامة هى دائمًا، فى عمقها، قراءة خاصة. هذا واضح بالنسبة للصور القديمة (التاريخية)، التى أقرأ فيها زمنًا معاصرا لشبابى، أو لأمى، أو لأبعد من ذلك، لجدودى، وحيث أُسقط وجوداً مرتبكًا، لذرية أنا الفصل الأخير منها. ولكن ذلك صحيح أيضا بالنسبة للصور التى يبدو من النظرة الأولى أنه لا يربطها رابط، ولو مجازيًا، بوجودى (على سبيل المثال، كل صوَر التقارير). تُقرأ كل صورة على أنها المظهر الخاص لمرجعيتها، يتوافق عصر الفوتوغرافيا تمامًا مع انبثاق الخاص داخل العام، أو بالأحرى مع استحداث قيمة اجتماعية جديدة، هى الإعلان عن الخاص. الخاص مستهلك كما هو على الملأ (يشهد على هذه الحركة العدوان المتواصل للصحافة ضد خصوصية النجوم والعقبات المتنامية للتشريع). ولكن بما أن الخاص ليس فقط سلعة (واقعة تحت القوانين التاريخية للملِكية)، كما هو أيضًا، وأبعد من ذلك، المكان الثمين حتمًا، الذى لا يقبل التصرف فى ملكيته، حيث صورتى فيه متحررة (متحررة من أن تُلغى)، وأنه الحالة الباطنية التى أعتقد أنها تمتزج مع حقيقتى، أو، لو آثرنا، مع التصلب الذى شكل قوامى، أعيد بناء **تقسيم العام والخاص**، وبمقاومة ضرورية، أريد أن أعلن عن الباطن دون أن أفصح بالحميمية. أعيش الصورة والعالم الذى تمثل الصورة جانبًا منه تبعًا لمنطقتين: الصوَر من جهة، وصورى الفوتوغرافية من جهة ثانية. من جهة نجد التراخى، والانفلات، والضجيج، والعرَضية (حتى لو أصابنى الذهول المفرط)؛ ومن جهة ثانية نجد التأجج، والجرح.

(عادة، يُعرِّف الهاوى على أنه عدم نضج الفنان. شخص لا يستطيع – أولا لا يريد – الارتفاع إلى مستوى إتقان المهنة. ولكن فى حقل الممارسة الفوتوغرافية،

الهاوى، على العكس، هو الحالة الاحترافية، لأنه هو الذى يمكث قريبًا من جوهر الصورة).

- ٤١ -

لو أننى أحب صورة، لو أنها تُربكنى، أتمهل عندها. ماذا أفعل، أثناء كل الوقت الذى أمكث فيه هنا أمامها؟ أتطلع إليها، أتفحصها، كما لو أننى أريد أن أعرف أكثر عن الشىء أو الشخص الذى تمثله. كنت مستغرقًا فى عمق حديقة الشتاء، وجه أمى ضبابى، باهت. فى ردة فعل أولى، صرخت: "هى!هى حقًا! هى أخيرًا!" الآن، أزعم أننى أعرف - أستطيع أن أقول على نحو واف - لماذا؟ بماذا تتبدى؟ أرغب فى أن أطوق بالفكر الوجه المحبوب، جاعلاً منه حقلاً فريداً من الملاحظة المكثفة، أرغب فى أن أُكبِّر هذا الوجه لكى أراه أفضل، لكى أفهمه أفضل، أعرف حقيقته (وفى بعض الأحيان، بسذاجة، أتعهد بالمهمة إلى المعمل). أعتقد أنه بتكبير التفصيلة "بالتعاقب" (كل تكبير يولد تفاصيل أصغر من المرحلة السابقة)، سوف أصل أخيرا إلى كينونة أمى. ما فعله ماريى **Marey** وموى بريدج **Muy-bridge**، بصفتهم مصوِّرين، أريد أن أفعله أنا، بصفتى مُشاهد: أفكك، أُكبِّر، وكما يمكننا القول: **أُبطئ** لكى أملك فى النهاية وقتا **للمعرفة**. تبرر الصورة هذه الرغبة، حتى لو لم تَشْفِ غليلها، لا أستطيع أن يكون لدىَّ الأمل الأحمق لاكتشاف الحقيقة، إلا لأن جوهر الصورة، هو بالتحديد **ذلك ما كان موجوداً**، ولأننى أعيش فى وهم أنه يكفى تنظيف سطح الصورة، لكى أصل **إلى ما يوجد فى الخلف**. التفحص يعنى أن تقلب الصورة، أن تدخل إلى عمق الورقة، أن تدرك وجهها الآخر (ما هو خفى هو بالنسبة لنا، نحن الغربيين، أكثر "حقيقية" مما هو مرئى). واحسرتاه، مهما تمنعت، لا أكتشف شيئًا، لو كبَّرت الصورة، لا يوجد سوى حبيبات الورق. ألغى الصورة لصالح مادتها، وإذا لم أُكبِّرها، لو أننى اكتفيت بالتمعن، لا أحصل إلا على هذه المعرفة الوحيدة، التى حصلت عليها منذ وقت طويل، منذ نظرتى

الأولى الخاطفة، أن ذلك كان موجوداً بالفعل، دوران الصامولة لم يقدِّم شيئًا. أمام صورة حديقة الشتاء، أنا حالم ردىء يبسط يديه عبثًا للاستحواذ على الصورة، أنا جولو **Golaud** يصرخ **"مأساة حياتى!"** لأنه لن يعرف أبدًا حقيقة ميليزاند **Méllsande**. (لا تُخْفى ميليزاند شيئًا، لكنها لا تتكلم. مثل حال الصورة، لا تعرف كيف تحكى ما تجعلنا نراه).

- ٤٢ -

لو أن جهودى مؤلمة، لو أشعر بانزعاج، هذا لأننى أحيانًا أقترب، أحترق. فى صور كتلك، أومن بأنى أدرك قسمات الحقيقة. هذا هو ما يحدث عندما أحكم على صورة ما أنها "مشابهة". رغم ذلك، أثناء إمعان النظر فيها، أكون مضطرًا للتساؤل: من يشبه من؟ الشبه هو مطابقة، ولكن لأى شىء؟ لهُوِيَّة. الآن، هذه الهُوِيَّة غير محددة، بل متخيَّلة، إلى درجة أننى أستطيع الاستمرار فى الحديث عن "الشبه"، دون أن أكون قد رأيت النموذج على الإطلاق. مثل أغلب بورتريهات نادار (أو اليوم لأفيدون): جيزو **Guizot** هو "شبيه"، لأنه مطابق لأسطورته رجلاً قاسيًا. ديما **Dumas** متفاخر، مُشرق، لأننى أعرف اعتداده بنفسه وإبداعه. أوفنباخ **Offenbach**، لأنى أعرف أن موسيقاه تتسم بشىء ما من الروحانية (كما يشاع). روسَينى **Rossini** يبدو مزيفًا، بليدًا (هو يبدو، إذن يشبه). مارسلين ديبورد فالمور **Marceline Desbordes-Valmore** ينطق وجهها بالطيبة، البلهاء قليلاً، لأشعارها. لدى كروبوتكين **kropotkine** العيون المنيرة للمثالية الفوضوية ...، إلخ.

أراهم جميعهم، أستطيع أن أطلق عليهم تلقائيًا "المشابهون"، لأنهم يطابقون ما أنتظره منهم. برهان **مضاد contrario**، أنا الذى أشعر بأننى شخص متقلِّب، غير أسطورى **amythique**، كيف يمكن أن أعتبر نفسى "شبيهًا"؟ لا أشبه سوى صور أخرى لى. وذلك إلى ما لا نهاية. لا يوجد أحد إلا وهو نسخة من نسخة، حقيقية أو

"ينطق وجه مارسولين ديبورد فالمور بالطيبة ، البلهاء قليلاً ، لأشعارها ..."

نادار Nadar، مارسولين ديبور فالمور .Marceline Desbordes-Valmore، ١٨٥٧ .

ذهنية (كل ما أستطيع قوله أنه فى بعض الصور **أتحمل نفسى**، أو لا أتحملها، حسبما أجد نفسى متوافقًا أم لا، مع الصورة التى أريد أن أقدمها عن نفسى). فى مظهر مألوف (هذا أول شيء نقوله عن البورتريه)، هذه المماثلة التخيلية مليئة بالغلو. سين من الناس أرانى صورة لأحد أصدقائه كان قد حدثنى عنه، ولم أره أبدا، ومع ذلك، قلت لنفسى (لا أعرف لماذا)، "أنا متأكد أن سيلفان **Sylvain** ليس كذلك". فى حقيقة الأمر، تشبه الصورة أى شخص، باستثناء الشخص الذى تمثله. لأن الشبه يعود إلى هُوِيَّة الذات، أمر سخيف، مَدَنىٌّ بمعنى الكلمة، بل حتى جزائى؛ الصورة تقدم الذات "على اعتبار أنه يشبه ذاته" فى حين أننى أريد شخصًا "كما هو فى ذاته". يتركنى الشبه غير راض، وعلى نحو ما متشكك (هى خيبة الأمل المحزنة بعينها التى كابدتها أمام صور أمى الشائعة، فى حين أن الصورة الوحيدة التى أعطتنى روعة حقيقتها، هى بالتحديد صورة ضائعة، بعيدة، لا تشبهها، هى صورة الطفلة التى لم أعرفها).

- ٤٣ -

ولكن هاهو الأكثر خداعًا، والأكثر اختراقًا من الشبه: الصورة الفوتوغرافية، أحيانًا، تظهر ما لا نلمحه مطلقًا فى الوجه الحقيقى (أو المنعكس فى المرآة)، ملمح موروث، قطعة من المرء نفسه أو من أحد الأقارب منحدرة من الأسلاف. فى إحدى الصور، لدىَّ نفس "طلعة" عمتى. الصورة تعطى قليلاً من الحقيقة، بشرط تجزؤ الجسد. ولكن هذه الحقيقة ليست هى حقيقة الفرد، الذى يظل من المتعذر اختزاله، هى حقيقة النسب. أحيانًا أخطئ أو على الأقل أتردد: مدلاة تبين لقطة نصفية لامرأة شابة وطفلها، هى دون ريب أنا وأمى. ولكن لا، هى أمها وابنها (خالى). لا أرى ذلك كثيراً فى الملابس (الصورة، الأثيرية، لا تظهرهم إلا قليلاً) ماعدا تكوين الوجه. بين وجه جدتى ووجه أمى، حدث التلاقى، تجزيعات الزوج، والأب، التى **أعادت** تشكيل الوجه، وهكذا بالتعاقب وصولاً إلىَّ (الوليد؟ لا شيء أكثر حيادية). بنفس الطريقة، هذه الصورة لأبى وهو صغير، لا علاقة لها بصورته رجلاً. ولكن بعض الأجزاء، بعض

الجذر.

الصورة من مقتنيات المؤلف

القسمات توصل وجهه بوجه جدتى وبوجهى، بمعنى من المعانى، رغمًا عنه. يمكن للصورة الفوتوغرافية أن تظهر (بالمعنى الكيميائى للمصطلح)، ولكن ما تظهره هو استمرار ما للجنس البشرى. يذكر بروست عند موت أمير بولينياك Polignac[٤٨] (ابن وزير شارل العاشر Charles x)، أن "وجهه ظل عند وفاته مثل نسله، سابقًا لروحه الفردية".

الصورة الفوتوغرافية مثل الشيخوخة، حتى فى بهائها، تعرى الوجه، كاشفة روحه الوراثية. يذكر بروست (مرة أخرى) عن شارل هاس Charles Haas[٤٩] (نموذج شخصية سوان Swann) أنه كان لديه أنف صغير غير مقوس، ولكن الشيخوخة رققت بشرته، فأظهرت الأنف اليهودى.

يقدم النسب هُوِيَّة أقوى، أكثر تشويقًا من الهُوِيَّة المدنية، وأكثر طمأنة أيضًا، لأن التفكير فى الأصول يمنحنا السكينة، بينما التفكير فى المستقبل يثيرنا، يقلقنا. ولكن هذا الاكتشاف يحبطنا، لأنه فى نفس الوقت الذى يؤكد فيه على الدوام (والذى هو حقيقة النوع، وليس حقيقتى)، يفجر الفرق الغامض للأشخاص المنحدرين من نفس العائلة. ما العلاقة بين أمى وأجدادها، علاقة هائلة، أثرية، هوجوليَّة[٥٠]، مادامت تجسِّد المسافة غير الإنسانية للأصل.

- ٤٤ -

يجب إذًا التسليم بهذا القانون: لا أستطيع النفاذ، وخرق الصورة الفوتوغرافية. لا أستطيع سوى مسح الصورة بنظرة، مثل السطح الأملس. الصورة **مسطحة**، بكل

(٤٨) ل. ب. كان L. P. Quint ، ٤٩ .

(٤٩) بينتر Painter ، ا. ٧٥١ ، ١٣٨ .

(٥٠) أسلوب فيكتور هوجو فى الكتابة، ويقال "هوجولى الأسلوب" . (المترجمة)

معانى الكلمة، ذاك ما يجب علىَّ قبوله. من الخطأ أن نربط الفوتوغرافيا، بحجة أصولها التقنية، بفكرة الممر المظلم (الغرفة المظلمة). ما يجب أن نقوله هو **الغرفة المضيئة camera lucida** (هكذا كان اسم ذلك الجهاز، السابق للفوتوغرافيا، الذى كان يسمح برسم موضوع من خلال منشور، عين على النموذج، والأخرى على الورق)، لأنه، من وجهة نظر الرؤية البصرية، "جوهر الصورة هو أن تكون كلها فى الخارج، دون حميمية، وفوق ذلك صعبة المنال وأكثر غموضاً من فكرة السريرة. بدون مغزى، ولكن مُستدعية بعمق كل المعانى الممكنة. محجوبة إلا أنها جلية، لديها هذا الحضور الغياب الذى يصنع جاذبية وفتنة عروس البحر " (بلانشو **Blanchot**).

لو أن الصورة لا يمكن النفاذ إليها، يكون ذلك بسبب قوة بيانها. فى الصورة، الموضوع يسلِّم نفسه برمته ورؤيتنا له **يقينية**[٥١] ، على عكس النص أو المدركات الأخرى التى تعطينى الموضوع بطريقة مشوشة، قابلة للجدل، وتحرضنى بذلك على أن أرتاب فيما أتصور أننى أراه. هذا اليقين سيد مطلق لأن لدىَّ متسعًا من الوقت لملاحظة الصورة بتمعن. ولكن أيضا، عبثًا حاولت إطالة هذا الرصد، لايُنبئنى بشىء. يكمن عند هذا التوقف للتأويل بالتحديد يقين الصورة. أُنْهِك نفسى فى التحقق من أن ذلك ما كان موجوداً، يوجد هنا "اعتقاد أساسى" لأى شخص يحمل صورة فى يده، "فكرة أوليّة" **Urdoxa**، حيث لا يوجد شىء يمحوها، إلا لو برهن لى أن هذه الصورة **ليست** صورة فوتوغرافية. ولكن أيضًا، للأسف، كلما ازداد يقينها، عجزت عن قول أى شىء بصددها.

- ٤٥ -

غير أنه، حالما يتعلق الأمر بشخص - وليس بشىء - يكون لدلالة الفوتوغرافيا رهان مختلف تمامًا. رؤية زجاجة مصوَّرة، فرع سوسنة، دجاجة، قصر، لا يُلزم إلا

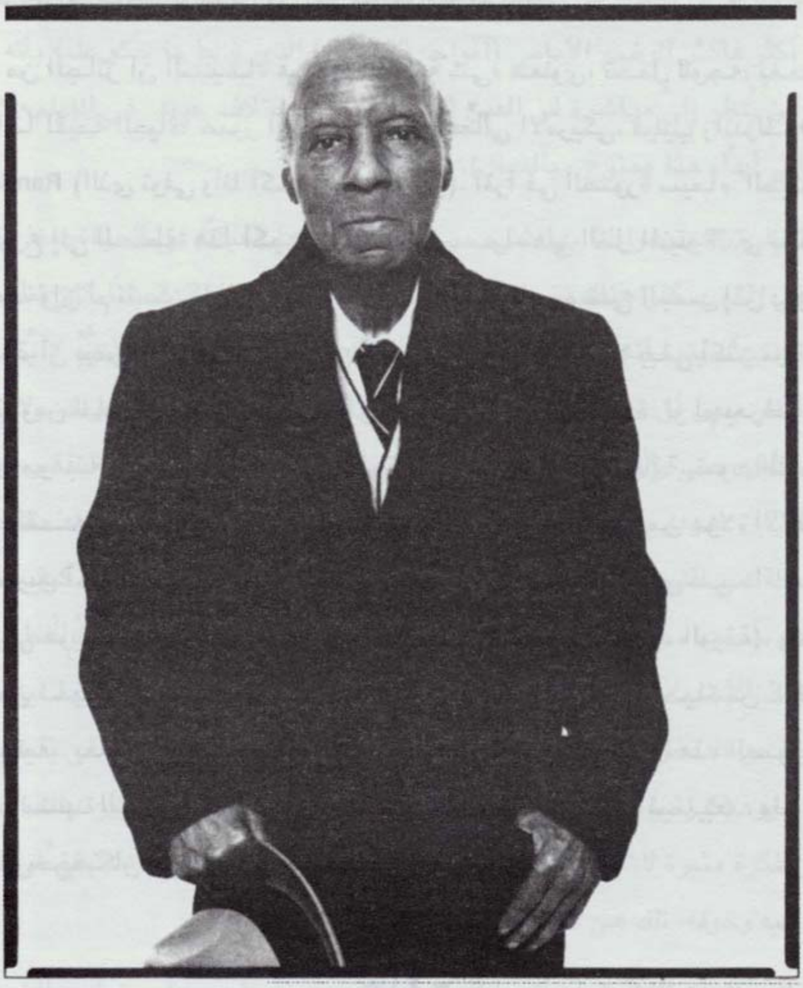
---

(٥١) سارتر Sartre ، ٢١ .

الواقع. ولكن أن ترى جسداً، وجهًا، ولا سيما إذا كان فى الغالب، لشخص محبوب؟ بما أن الفوتوغرافيا (ها هو جوهرها) **توثّق** وجود شخص ما، أريد أن أعثر عليه بالكامل، أعنى أستعيده فى جوهره، "مثلما هو فى ذاته"، أبعد من مجرد الشبه، مدنياً كان أم موروثًا. هنا، تصبح سطحية الصورة أكثر إيلامًا، لأنها ليس بمقدورها أن تستجيب لرغبتى الحمقاء، إلا بشىء لا يوصف: جلاء الصورة (هو قانونها) ومع ذلك بعيد الاحتمال (لا أستطيع إثباته). هذا الشىء، هو **السيماء**.

سيماء الوجه لا تتحلل (بما أننى أستطيع أن أفكك، أن أبرهن عليه أو أرفضه، باختصار، أن أشك، وأحيد عن الصورة، التى هى بطبيعتها جلية تماماً. الجلاء، هو ما لا يريد أن يكون مفككًا). السيماء ليست معطًى تخطيطيًا، عقلانيًا، كما تتبدَّى الصورة الظلِّية (السلويت). ولا هى كذلك مجرد قياس - مهما كان معقداً - مثلما هو "الشبه". لا، السيماء هى ذلك الشىء المفرط الذى يُستَدل عليه من الجسد إلى الروح، روح فردية صغيرة، سليمة فى شخص، فاسدة فى شخص آخر. وكذلك أتصفح صور أمى تبعًا لطريق أوَّلى قادنى لتلك الصرخة، غاية كل لغة: "**هى ذاك!**". فى البداية بعض صوَر بلا قيمة، لا تعطينى منها سوى هُوِيَّتها الأكثر فظاظة، ومدنيّة. ثم صور عديدة، حيث كنت أقرأ فيها تعبيرها الذاتى: (صور قياسية، "مشابهة"). وأخيرا صورة حديقة الشتاء، حيث أقوم بأكثر من التعرف عليها (كلمة كبيرة)، حيث أعيد اكتشافها. صحوة فجائية، خارج "الشبه"، كشْف حيث تتساقط الكلمات، وضوح نادر، وربما فريد لـ "**هكذا، نعم، هكذا، ولا شىء أكثر**".

السيماء (هكذا أُسمِّى، لعدم توفر الأفضل، التعبير عن الحقيقة) هى مثل إضافة عنيدة للهُوِيَّة، متاحة بلطف، مجردة من أية "أهمية". السيماء تعبر عن الذات، ما دامت لا تتخذ أهمية. فى هذه الصورة للحقيقة، الشخص الذى أحبه، الذى أحببته، ليس منفصلاً عن ذاته، هو فى النهاية يتطابق. والملغز فى الأمر أن هذا التطابق هو نوع من التحول. جميع صور أمى التى استعرضتها كانت تشبه الأقنعة قليلاً، فى الأخيرة،



" ما من نزوع إلى السُلطة"

ر.أفيدون R.Avedon، أ.فيليب راندولف A.Philip Randolph (العائلة). ١٩٧٦ .

اختفى القناع، ظل روحًا، بلا عمر ولكن ليس خارج الزمن، بما أن هذه السيماء، هى ما كنت أراه، ملازمًا لوجهها، كل يوم من حياتها المديدة.

من الجائز أن السيماء هى فى النهاية شيء معنوى، تحمل للوجه، بغموض، انعكاسًا لقيمة الحياة؟ صوَّر أفيدون الزعيم **العمَّالى** الأمريكى، فيليب راندولف **Phillp Randolph** (الذى توفى وأنا أكتب هذه الأسطر). أقرأ فى الصورة سيماء "الطيبة" (ما من نزوع إلى السلطة: **هذا أكيد**). وهكذا فالسيماء هى الظل المنير الذى يصاحب الجسد، وإن لم تتمكن الصورة من إظهار هذه السيماء، يمضى الجسد إذن دون ظل، وبمجرد أن يُبتر هذا الظل، مثلما فى أسطورة المرأة بلا ظل، لا يبقى أكثر من جسد عقيم. ومن خلال ذلك الحبل السرى الرقيق يعطى المصوِّر الحياة. لو لم يعرف، سواء لنقص موهبته أو لسوء حظه، كيف يعطى الظل المنير للروح الشفافة، تموت الذات إلى الأبد. لقد تم تصويرى آلاف المرات، ولكن لو أن كل واحد من هؤلاء الآلاف من المصورين أخطأ سيمائى (ومن الجائز، بعد كل ذلك، ألا يكون لدى سيماء!)، تخلِّد صورتى هُوِيَّتى وليس قيمتى (فالزمن، محدود مع ذلك، بفترة وجود الورقة). وتطبيقًا على من نحبهم، هذه المخاطرة ممزِّقة. قد أكون محرومًا مدى الحياة من "الصورة الحقيقية". بما أن نادار لم يصور أمّى ولا أفيدون فقد اعتُمد بقاء هذه الصورة على صدفة مشهد التقطه مصوِّر قروى، وسيط لامبالٍ، مات هو نفسه فيما بعد، ولم يعرف أن ما رسَّخه، كان الحقيقة، الحقيقة بالنسبة لى.

- ٤٦ -

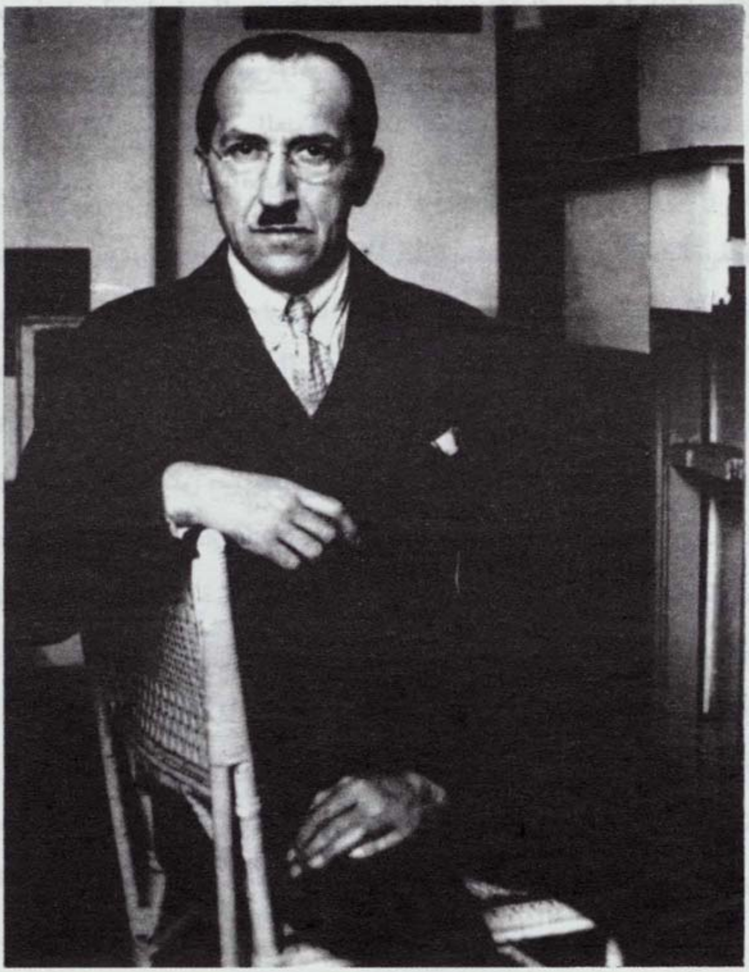
فى محاولة لإلزامى بالتعليق على صور تحقيق صحفى عن "الطوارئ"، كنت أمزِّق أولاً بأول الملاحظات التى سجلتها. ماذا، لا شيء يقال عن الموت، عن الانتحار، عن الجرح، عن الحادثة؟ لا، لا شيء يقال عن هذه الصور التى أرى فيها معاطف بيضاء،

نقالات، أجساد ممددة على الأرض، شظايا زجاج، إلخ. آه، لو فقط كانت هناك نظرة، نظرة ذات، لو أن أحدًا، في الصورة، كان ينظر إليَّ! لأن الصورة لها هذه القدرة، أن تفتقد أكثر فأكثر الوضع الأمامي (المواجِه للكاميرا) الذي غالبًا ما حُكم عليه بأنه قديم وبالٍ- أن يُنظر إليَّ مباشرة في العين (ها هنا أيضًا اختلاف جديد. في الفيلم، لا أحد ينظر إليَّ أبدًا، هذا ممنوع ، بالخيال).

النظرة الفوتوغرافية بها شيء من المفارقة نجدها أحيانًا في الحياة، منذ بضعة أيام، في المقهى، كان هناك فتى، وحيدًا يجول ببصره في القاعة. أحيانًا كان نظره يقع عليَّ، تيقنت حينها أنه كان **ينظر إليَّ** دون التأكد مع ذلك **أنه رآني**. تشوُّه لا يُتصور، كيف ننظر بدون أن نرى؟ يبدو أن الفوتوغرافيا تفصل الانتباه عن الإدراك، ولا تطرح سوى الأول، حتى وإن كان مستحيلاً دون الثاني. هذا الأمر شاذ، فعل التفكير **noèse** دون تعيين جوهر، فعل التفكير بلا فكر، مقصد بلا هدف. غير أن هذه الحركة الفاضحة هي التي تبرز الخاصية الأكثر ندرة للسيماء. تلك هي المفارقة: كيف يمكننا امتلاك سيماء ذكية دون التفكير في أي شيء ذكيٍّ، بالنظر إلى هذه القطعة من الباكليت الأسود(٥٢)؟ وذلك أن النظرة، عندما تتخلص من الرؤية، يستبقيها فيما يبدو شيء ما من الداخل. هذا الصبي الصغير الفقير الذي يمسك بكلب وليد في يديه ويميل بخدِّه نحوه (كيرتيز، ١٩٢٨)، ينظر إلى العدسة بعيونه الحزينة، الغيورة، الخائفة. يا لها من فكرة مثيرة للشفقة، مُمزِّقة! في الواقع هو لاينظر إلى شيء، **يستبقي** في دخيلة نفسه حبه وخوفه، تلك هي النظرة.

والحال أن النظرة، لو أنها ألحَّت (بالأحرى لو دامت، واجتازت الزمن مع الصورة)، هي دائمًا مجنونة افتراضيًا، في نفس الوقت الذي هي فيه نتاج الحقيقة،

(٥٢) البلاستيك الصلب الذى تصنع منه أدوات التصوير . (المترجمة)



" كيف يمكننا امتلاك سيماء ذكية بدون التفكير فى أى شىء ذكىّ؟..."

أ. كيرتيز A.Kertesz. بييى موندريان Piet Mondrian

فى الاستديو الخاص به. باريس، ١٩٢٦

" لا ينظر إلى شىء؛ يستبقى فى دخيلة نفسه حبه وخوفه: تلك هى النظرة..."

أ. كيرتيز A.Kertesz، الجرو. باريس، ١٩٢٨ .

هى نتاج الجنون. فى عام ١٨٨١، بإيحاء من روح علمية جميلة وأثناء إجراء تحقيق عن علم فراسة المرضى، نشر جالتون Galton ومحمد Mohamed لوحات لوجوه، يستخلص منها بالطبع، أن المرض لايمكن أن يُقرأ. ولكن بما أن جميع هؤلاء المرضى مازالوا ينظرون إلىَّ، لِما يقرب من المئة عام، لدىَّ، أنا، الفكرة المعاكسة، أن أى شخص ينظر مباشرة فى العين يعد مجنونًا.

هكذا سيصبح "قَدَر" الفوتوغرافيا، بجعلى أعتقد أننى وجدت "الصورة الحقيقية الكاملة"[٥٣] (هذا حقيقى، مرة من بين كمٍّ من المرات؟) ، تحقق الاختلاط الغريب للواقع "**ذلك – كان – موجودًا**" وللحقيقة "**ذلك هو !** "؛ تصبح فى نفس الوقت إثباتية وتعجبية. تنقلنا الصورة إلى هذه النقطة المجنونة حيث العاطفة (الحب، التعاطف، الحزن، الحميَّة، الرغبة) هى ضمان للوجود. تقترب الصورة إذن، بالفعل، من الجنون، تلحق "بالحقيقة المجنونة"[٥٤].

– ٤٧ –

جوهر الفوتوغرافيا بسيط، مألوف، ليس فيه عمق، "ذلك– كان – موجودًا ". أعرف نقادنا، ماذا! كتاب بأكمله (حتى لو مختصرًا) لاكتشاف ذلك الذى كنت أعرفه منذ النظرة الاولى؟ نعم، ولكن أمرًا بديهيًا كهذا يمكن أن يكون قرينًا للجنون. الصورة جلية، ممتدة، مُثقلة، كما لو أنها تشوِّه بشكل هزلى، لا شكل ما تمثله (هو على العكس تمامًا) بل وجوده نفسه. الصورة، تقول الفينومينولوجيا، هى إلغاء للموضوع. بيد أن،

(٥٣) كالفينو Calvino.

(٥٤) كريستيفا Kristeva، ريبيت Ribettes.

فى الفوتوغرافيا، ما أطرحه ليس فقط غياب الموضوع، هو أيضًا بنفس الحراك، وبالتساوى، وجود هذا الموضوع بالفعل، وأنه كان هنا حيث أراه. وهنا يكمن الجنون، لأنه حتى هذا اليوم، لم يوجد تمثيل استطاع أن يثبت لى ماضى الشىء، إلا من خلال بعض الإحلالات. ولكن مع الفوتوغرافيا، يقينى يكون مباشرًا: لا يوجد أحد فى العالم يمكن له أن يضلَّنى. تصبح الصورة إذن بالنسبة لى **وسيطًا** غريبًا، شكلاً جديدًا من الهلوسة، زائفة على مستوى الإدراك، حقيقية على مستوى الزمن. هلوسة معتدلة، بشكل ما، متواضعة، **مقَسَّمة** (من ناحية "هذا ليس هنا"، من ناحية أخرى "ولكن هذا كان حقًا موجودًا") صورة مجنونة، **محفوفة** بالواقع.

أحاول أن أستخلص خصوصية تلك الهلوسة، فأجد ما يلى: فى نفس ليلة اليوم الذى كنت لا أزال أتطلَّع فيه لصور أمى، ذهبت لأشاهد، مع أصدقاء لى، فيلم **كازانوفا** لفللينى. كنت حزينًا، كان الفيلم يشعرنى بالملل، ولكن عندما شرع كازانوفا فى الرقص مع العروسة الآلية، تعلقت عيونى بنوع من الجدة المؤلمة والعذبة، كما لو أننى شعرت مرة واحدة بتأثيرات عقار غريب. كل تفصيلة، كنت أراها بدقة، أتذوقها، لو يمكننى القول، حتى أقصى مدى فيها، قلبت كيانى رأسًا على عقب. النحافة، رقة قوام السلويت، كما لو لم يوجد إلا بعض من جسد تحت الرداء المسطح، القفازات مجعدة بخيط حريرى أبيض، الريش الخفيف المضحك المزيِّن للرأس (لكنه مسَّنى)، هذا الوجه المطلى غير أنه متفرِّد، برىء، شىء خامد لدرجة تدعو إلى اليأس ومع ذلك متاح، معروض، جاذب، وفقًا لحركة ملائكية "للإرادة الطيبة". كنت أفكر إذن بلا مقاومة فى الفوتوغرافيا، لأن كل ذلك، أستطيع قوله عن الصور التى لمستنى (حيث صيغت منها، بمنهجية، الفوتوغرافيا نفسها).

اعتقدت أننى فهمت أن هناك نوعًا من الرباط (من العقدة) بين الفوتوغرافيا والجنون وشىء ما لم أعرف له اسمًا. بدأت بأن أسمَيته: معاناة الحب. ألم أكن، فى

مـجـمل القـول، مـغـرمًـا بشـخص فلليني الآلي؟ ألـم نكن مـغـرمـين ببـعض الصـور الفوتوغرافية؟ (بالتطلع إلى صوَر عالم بروست، وقعت في حب جوليا بارتت Julia Bar-tet، ودوق دي جيش De Guiche). إلا أنه، لم يكن بالضـبط هذا. كـانت مـوجـة أكـثـر رحابة من شـعور الحب. في الحب الذي أثارته الفـوتوغرافيا (بعض الصـور)، سُمِعت موسيقى أخرى، تحمل بغرابة اسما قديماً: الشفقة. جمعت في تفكير أخير الصور التي "علّمت" في نفسي (بما أن ذلك هو فعل البونكتوم)، مثل تلك الزنجية ذات العِقد الرقيق، والأحذية ذات الإبزيم. تجاوزت من خلال كل واحدة منها، بلا ريب، عدم واقعية الشيء الممَثَّل، دخلت بجنون في المشـهد، في الصـورة، محـيطًا بذراعي من مات، ومن سوف يموت، كما فعلها نيتشه[٥٥]، حينما اندفع في البكاء، في الثالث من يناير عام ١٨٨٩، على عنق جواد مقتول، أصبح مجنونًا بسبب الشفقة.

– ٤٨ –

يجتهد المجتمع في إضفاء الحكمة على الصورة، في تلطيف الجنون الذي يتوعد بدون توقف بأن ينفجر في وجه من ينظر إليها. ولذلك، توجد وسيلتان تحت تصرفه.

تقوم الأولى على جعل الفوتوغرافيا فنًا، لأنه لا يوجد فن مـجنون. من هنا يصر المصور على مزاحمة الفنان، بالخضوع لبلاغة اللوحة ولأسلوب العرض الرفيع. يمكن بالفعل أن تكون الفوتوغرافيا فنًا، متى لم يعد فيـها أي جنون. وبما أن جوهرها تم تناسيه، ونتيـجة لذلك لم يعد يؤثر عليَّ. هل تتصورون أن أمام متنزهات الرائد بويو Puyo، أرتبك وأصـرخ "ذلك – كـان – مـوجـوداً" ؟ تشـارك السـينمـا في تدجـين

(٥٥) بوداش Podach، ٩١.

الفوتوغرافيا. على الأقل السينما الخيالية، تلك التى يطلق عليها بالتحديد الفن السابع، يمكن أن يكون الفيلم مجنونًا بشكل زائف، يعرض العلامات الثقافية للجنون، هو ليس مطلقًا كذلك بالطبيعة (بحالة أيقونية). هو دائمًا على النقيض حتى من الهلوسة، هو ببساطة وهم، رؤيته حالمة، وليست فاقدة للذاكرة القريبة.

الوسيلة الأخرى لإضفاء الحكمة على الصورة، هى بتعميمها، بتجميعها، بجعلها مألوفة، بحيث لا يكون أمامها أية صورة أخرى يمكن أن تتميز عنها، وتؤكد على خصوصيتها، وفضيحتها، وجنونها. ذلك ما يحدث فى مجتمعنا، حيث تسحق الصورة بطغيانها الصور الأخرى. لا نقوش بعد، لا رسومات تصويرية، اللهم إلا من الآن فصاعداً بالخضوع المفتون (والفاتن) للنموذج الفوتوغرافى. أمام الزبائن فى مقهى، قال لى أحدهم عن حق: "انظر كيف أنهم بلا حياة، فى أيامنا الرسومات أكثر حيوية من الناس". قد تكون من إحدى علامات عالمنا، هذا الانقلاب: نحن نعيش وفقًا لمخيلة عامة. انظروا إلى الولايات المتحدة، كل ما هنالك يتحول إلى صور. لا توجد، ولا تنتج ولا تستهلك سوى الصور. إليكم مثال متطرف: ادخلوا إلى علبة ليل فى نيويورك، لن تجدوا الرذيلة، ولكن فقط لوحاتها الحية (التى استمد منها مابلثورب بوعى بعض صوره الفوتووغرافية)، كما لو أن الفرد مجهول الهُوِيَّة (ليس الممثل بالقطع) الذى يجعل نفسه مقيداً ومجلوداً، لا يدرك متعته إلا إذا ارتبطت هذه المتعة بالصورة النمطية (المبتذلة) للسادو مازوشية: تمر المتعة عبر الصورة. هذا هو التحول الكبير. يثير انقلاب كهذا حتمًا السؤال الأخلاقى: ليس لأن الصورة غير أخلاقية ولا لأنها لا دينية أو شيطانية (مثلما صرَّح البعض عند ظهور الفوتوغرافيا)، ولكن لأنها، بوصفها معممة، تنزع الواقعية بشكل كامل عن العالم الإنسانى للصراعات والرغبات، تحت غطاء إظهارها. ما يميز المجتمعات التى يقال عنها متقدمة، هو أن هذه المجتمعات تستهلك اليوم صوراً، ولم تعد، مثل تلك القديمة، تستهلك عقائد. إذن هى مجتمعات أكثر تحرراً، وأقل تعصبًا، ولكن أيضًا أكثر "زيفًا" (أقل "أصالة")، وهو ما نترجمه فى الوعى

السائد بالاعتراف بتأثير الضجر المثير للغثيان، كما لو أن الصورة، بتعميمها، أنتجت عالمًا بلا اختلافات (غير متمايز). من هنا لا تبزغ هنا وهناك إلا صرخة الفوضوية والتهميش والفردية: اجعلونا نلغى الصوَر، وننقذ الرغبة المباشرة (دون وساطة).

مجنونة أم حكيمة؟ قد تكون الفوتوغرافيا هذا أوذاك. حكيمة لو أن واقعيتها تظل نسبية، ومخففة بالعادات الجمالية أو التجريبية (تصفح مجلة فى صالون الحلاقة أو لدى طبيب الأسنان). مجنونة، لو أن هذه الواقعية مطلقة، ولو يمكننا القول، أصلية، تعمل على إعادة حَرفية الزمن إلى الوجدان العاشق المرتعب، حركة تقليب صارم، يُحوِّل مسار الشيء، سوف أطلق عليها كى أنهى الحديث **الوجد** الفوتوغرافى.

هذان هما مسلكا الفوتوغرافيا. وعلىَّ الاختيار، إما أن أُخضع مشهدها للشفرة المتمدنة للأوهام المثالية، أو أُجابِه فيها صحوة الواقع العنيد.

١٥ إبريل - ٣ يونيو ١٩٧٩

ثبت بالصور

- دانيال بودينيه: **بولارويد**، ١٩٧٩
- أ. شتيجلتز: **محطة عربات الجياد** (نيويورك، ١٨٩٣) (متحف الفن الحديث، نيويورك)
- كوين فيسينج: **نيكاراجوا، دورية من الجنود تجوب الطرقات**، ١٩٧٩
- كوين فيسينج: **نيكاراجوا. أهل يكشفون عن جثمان صغيرهم**، ١٩٧٩
- وليام كلاين: **الأول من مايو فى موسكو**، ١٩٥٩
- ر. أفيدون: **وليام كاسبى ، مولود عبدا**، ١٩٦٣
- ساندر: **موثق عقود** (معرض ساندر، واشنطن)
- شارلز كليفورد: **الحمرا (غرناطة)**، ١٨٥٤-١٨٥٦
- جيمس فان دير زيى: **بورتريه عائلى**، ١٩٢٦
- وليام كلاين: **الحى الإيطالى، نيويورك**، ١٩٥٤
- أ. كيرتيز: **لحن عازف الكمان. أبونى، المجر**، ١٩٢١
- لويس ه. هاين: **أطفال معوقون عقلياً فى مؤسسة**، نيوجرسى، ١٩٢٤
- نادار: **سافورنان دى برازا** ، ١٨٨٢
- ر. مابلثورب: **فيل جلاس وبوب ويلسون**

– ج. و. ويلسون: **الملكة فيكتوريا**،١٨٦٣ (أعيد طبعها بتصريح من الملكة إليزابيث الثانية)

– ر. مابلثورب: **شاب ذو ذراع منبسط**

– نادار: **أمّ الفنان (أو زوجته)**

أ. كيرتيز: **إرنست**. باريس، ١٩٣١

نيبس: **المائدة المنصوبة**، حوالى ١٨٢٢ (متحف نيسيفور Nicéphore، نيبس)

الكسندر جاردنر: **بورتريه للويس باين**، ١٨٦٥

نادار: **مارسولين ديبور – فالمور**، ١٨٥٧

الصورة: من مقتنيات المؤلف

ر. أفيدون : **أ. فيليب راندولف** (العائلة، ١٩٧٦)

أ. كيرتيز: **بيبي موندريان في الاستديو الخاص به**، باريس، ١٩٢٦

أ. كيرتيز: **الجرو**، باريس، ١٩٢٨

أسماء المصورين المذكورين

أبستيجي Apestéguy،

أفيدون R.Avedon،

أوجين أتجي Eugène Atget،

بيير بوشيه Pierre Boucher،

دانيال بودينيه Daniel Boudinet،

شارل كليفورد Charles Clifford،

داجير Daguerre،

دوان ميشال Duane Michals،

هارولد د. إدجرتون Harold D. Edgerton،

الكسندر جاردنر Alexander Gardner،

بروس جيلدن Bruce Gilden،

لويس هـ. هاين Lewis H.Hine،

كيرتيز A.Kertész،

وليام كلاين William Klein،

جيرمان كرول Germain Krull،

لارتيج Lartigue،

مابلثورب R.Mapplethorpe،

نادار Nadar،

نيبس Niepce،

بويو Puyo،

أوجست سيلزمان August Salzmann،

ساندر Sander،

أ. شتيجليتز A.Stieglitz،

جيمس فان دير زيى James Van der Zee،

كوين فيسينج Koen Wessing،

ج. و. ويلسون G.W.Wilson،

المؤلف فى سطور:

رولان بارت

فيلسوف فرنسى، ناقد أدبى، دلالى، ومنظر اجتماعى . ولد فى ١٢ نوفمبر ١٩١٥ وتوفى فى ٢٥ مارس ١٩٨٠، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة . أثر فى تطور مدارس عدّة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره فى تطور علم الدلالة .

من أعماله عناصر السيميولوچيا، الدرجة الصفر للكتابة ولذة النص .

المترجم فى سطور:

هالة نمَّر:

- ليسانس آداب قسم علم النفس - جامعة القاهرة .
- دبلومة من المعهد العالى للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون .
- ماچستير من المعهد العالى للفنون الشعبية .
- مواليد سنة ١٩٦١ - القاهرة .
- عملت فى مجال علاج الإدمان لمدة خمس سنوات .
- شاركت باعتبارها هاوية للتصوير الفوتوغرافى فى عدة معارض جماعية .

المراجع فى سطور:

أنور مغيث

- أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة بكلية الآداب جامعة حلوان .

- حصل على الدكتوراه من جامعة باريس ١٠ بعنوان تلقى الفلسفة الماركسية فى مصر .

- نشر الكثير من الدراسات فى الفلسفة الغربية والفكر العربى المعاصر بالعربية والفرنسية وله ترجمات عن اللغة الفرنسية من بينها : أسباب عملية لبيير بورديو، ونقد الحداثة لآلان تورين .

RÉFÉRENCES

I. Ouvrages

Beceyro (Raul), *Ensayos sobre fotografia*, Mexico, Arte y Libros, 1978.

Bourdieu (P.) (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.

Calvino (I.), « L'apprenti photographe », nouvelle traduite par Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, juin 1978.

Chevrier (J.F.) et Thibaudeau (J.), « Une inquiétante étrangeté », *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, juin 1978.

Encyclopaedia Universalis, article « Photographie ».

Freund (G.), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974.

Gayral (L.F.), « Les retours au passé », *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 × 18, 1979.

Goux (J.J.), *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.

Husserl, cité par Tatossian (A.), « Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie ». *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 × 18, 1979.

Kristeva (J.), *Folle vérité...*, Séminaire de Julia Kristeva, édité par J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.

Lacan (J.), *Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.

Lacoue-Labarthe (Ph.), « La césure du spéculatif », *Hölderlin : l'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

Legendre (P.), « Où sont nos droits poétiques ? », *Cahiers du Cinéma*, 297, février 1979.

Lyotard (J.F.), *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. (Que sais-je ?), (1976).

Morin (Edgar), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil (Points), 1970.

Painter (G.D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.

Podach (E.F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.

PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade).

QUINT (L.P.), *Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1925.

SARTRE (J.-P.), *L'Imaginaire*, Gallimard (Idées), 1940.

SONTAG (Susan), *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.

TRUNGPA (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine*, Seuil, Paris, 1976.

VALÉRY (P.), *Œuvres*, tome I. Introduction biographique, N.R.F. (Pléiade).

WATTS (A.W.), *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

II. ALBUMS ET REVUES

BERL (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France*, Paris, Arthaud, 1962.

NEWHALL (Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.

Creatis, n° 7, 1978.

Histoire de la Photographie française des origines à 1920, Creatis, 1978.

André Kertész, *Nouvel Observateur*, Delpire, 1976.

André Kertész, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.

Nadar, Turin, Einaudi, 1973.

Photo, n° 124 (janvier 1978) et n° 138 (mars 1979).

Photo-Journalisme, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-déc. 1977).

Rolling Stone (U.S.A.), 21 oct. 1976, n° 224.

August Sander, *Nouvel Observateur*, Delpire, 1978.

Spécial Photo, *Nouvel Observateur*, n° 2, nov. 1977.

التصحيح اللغـوى :**أحمد محمد عبده**

الإشـراف الفنـى :**حسن كامل**

"... هو "أنا" الذى لا يتطابق أبدًا مع صورتى؛ لأن الصورة هى التى تبدو ثقيلة، ساكنة، عنيدة (ولهذا يدعمها المجتمع)، وهو "أنا" الذى أبدو خفيفًا، منقسمًا، مشتتًا، كعفريت العلبة، لا أبقى ساكنًا، بل مهتاجًا فى إنائى...".

"... تقدم الصورة على مستوى تخيّلى هذه اللحظة شديدة الغموض، حيث للحق أقول لا أكون ذاتًا ولا موضوعًا، ولكن بالأحرى ذاتًا تشعر بأنها تصير موضوعًا: أعيش من ثم تجربة مصغرة للموت...".

"... الصورة الفوتوغرافية هى مثل مسرح بدائى، مثل لوحة حيّة، مثل مجازية الوجه الساكن المخضّب الذى نرى الموتى تحته".

"يلزم على الفوتوغرافية أن تكون صامتة (توجد صورة صاخبة لا أحبها): هى ليست مسألة "رصانة"، ولكن مسألة موسيقى. لا يمكن الوصول إلى الذاتية المطلقة سوى فى حالة ما، فى محاولة جاهدة للصمت (إغماض عينك هو جعل الصورة تنطق فى الصمت)".

"... لا يبحث الإنسان التائه مطلقًا عن الحقيقة، ولكن فقط عن لحنه".

رولان بارت

تصميم الغلاف: نسرين كشك